ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО

1988 7

Марлен Хуциев

снимает фильм

«Бесконечность»

Фильм молодого украинского документалиста С. Буковского «Завтра праздник» с первого же просмотра на студии вызвал горячие споры бескомпромиссностью позиции в анализе поставленных на экране проблем.

ИСКУССТВО КИНО 7/88

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного
комитета СССР
по кинематографии
и Союза
кинематографистов
СССР
Основан в 1931 году

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Козлов Г. Ф.
(зам. главного
редактора)
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Сокуров А. Н.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шинарбаев Е. Б.

Содержание

Современность и экран

3 *Оскар Никич.* Если не мы, то кто же?
8 *А. Митта.* Ломом в рельсу, а не кулаком в подушку

Кинематограф 80-х. Дневник

Ни в какие ворота
17 *Л. Лиходеев.* Литературоцентризм и киноцентризм

Разборы и размышления
22 *Л. Рыбак.* Про Балаяна
34 *Л. Лемешева.* И горечь полыни на наших губах...
40 *Андрей Плахов.* Перемена декораций

Необязательные заметки
48 *Т. Хлоплянкина.* Служенье муз не терпит суеты?..

Переписка с читателями
51 *Л. Гуревич.* После драки
56 *Виктор Демин.* Память — не только памятник
59 *Юрий Идашкин.* Нет, только не беспамятство!..
64 От редакции

Теория, история

Свободная тема
69 *Михаил Эпштейн.* Теоретические фантазии

Мемуары и публикации
82 *Григорий Козинцев.* Из рабочих тетрадей. 1948—1949 годы

Иллюзион
93 *Юрий Цивьян.* «Стенька Разин» («Понизовая вольница»)
96 *Марк Зак.* «Парижский сапожник»

Памяти товарища

99 *Янина Жеймо*

За рубежом

Венгерская панорама
101 *Л. Донец.* Где-то в Венгрии
108 *Миклош Янчо:* «Поэты должны быть голубоглазыми...»
120 *Ирина Рубанова.* Человек со свойствами
125 **Синерама**

Рассказы кинематографистов

129 *И. Маневич.* У «вертушки»

Сценарий

136 *Олег Кавун.* Уроки в конце весны

175 **Фильмография**

На 1-й стороне обложки:
Нина Притуловская, Андрей Серов (справа вверху), Владислав Пильников в фильме «Бесконечность» («Мосфильм»).
Режиссер Марлен Хуциев на съемках (слева вверху)
Фото Е. Кочеткова
На 4-й стороне обложки:
Ричард Гир, актер, участник Недели американского кино в Москве
Фото Г. Кмит

In this issue:
Article about problems of TV (**p. 3**);
Documentary cinema against hard drinking (**p. 8**);
Again about screen adaptation (**p. 17**);
Roman Balayan' cinema (**p. 22**).
Reviews of the films:
"Enter Those Who Suffer" (**p. 34**),
"Change of Fate" (**p. 40**).
"Optional notes" by Tatyana Khloplyankina (**p. 48**)
Correspondence (**p. 64**)
Paradoxes and perspectives of Soviet cinema (**p. 69**)
Note-books by Grigory Kozintsev. 1948—1949 (**p. 82**)
"Illusion":
"Stenka Razin" (Russia, 1908; **p. 93**);
"Paris Shoemaker" (USSR, 1928; **p. 96**).
Budapest Film Festival (**p. 101**);
Miklos Jancso (**p. 108**);
Review of the film "Colonel Redl" (**p. 120**);
Cinerama (**p. 125**);
Story by Iosif Manevich "Near the "Rotator" (**p. 129**);
The filmscript by Oleg Kavun "The Lessons in the end of the Spring" (**p. 136**);
Filmography (**p. 175**).

©
Журнал
«Искусство кино»,
1988

Оформление
Остольской Н. В.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректор
Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Телефон 151-02-72
Сдано в набор 25.04.88
Подп. к печати 07.06.88
А07659
Формат бумаги 70×100 1/16,
печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6.
Печать офсетная.
Тираж 54 000.
Заказ 1101
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Оскар Никич

Если не мы, то кто же?

Мы публикуем написанную на основе выступления на IV пленуме правления СК СССР статью кинодраматурга Оскара Никича, в которой автор обсуждает ряд существенных проблем, связанных с развитием телевизионного кино.

Ситуация такова, что радикальная реформа телевизионного кино совершенно необходима. В этой связи я хочу обратиться к свежему опыту перестройки общеэкранного кинематографа, процессу, который предстоит, я полагаю, распространить и на телевидение.

В чем суть нашего опыта? Мы, творческие работники, вынуждены были влезть во все организационные, структурные и финансовые вопросы. Вынуждены были — потому что в ту пору никто, кроме нас, этого сделать не мог. Или не хотел. Мы действовали, как дилетанты. Как революционеры. Потому что революционер — это не профессия, это осознанная общественная обязанность. И, как все революционеры, мы вынуждены учиться на собственном опыте, на своих ошибках.

Мы прежде всего рванулись реформировать кинопроизводство. И лишь потом занялись кинопрокатом, без которого никакой хозрасчет у нас не сможет встать на ноги. Мы упустили меры социальной и правовой защиты кинематографистов, создав еще один, внутренний, очаг торможения. Сейчас мы эти упущения вынуждены наверстывать, перестраивая и достраивая нашу модель на ходу.

По сути дела, мы, как и вся страна, осваиваем азы товарной экономики, которая учит: «сначала выявить потребности — потом производить», «сначала рынок — потом товар». Хотя наш товар — особый, «штучный», удовлетворяющий высшие потребности человека. Осваивая новые подходы, мы постепенно привыкали мыслить системно, охватывая процесс целиком — от рождения замысла будущего фильма до его использования во всех аспектах.

Вот с этим опытом и давайте подходить к задаче перестройки телевизионного кино. Притом мы обязаны вникать во все еще глубже, доискиваться до корней и общими силами находить самые верные, принципиальные решения.

Вот мои личные соображения.

Рост качества телефильмов прямо связан с повышением творческой состязательности, с отбором и отсевом. Значит, нужны гарантии демократического и компетентного судейства в этом состязании. Решающую роль здесь должны играть сами творческие работники. Не администрация.

Не менее необходима опережающая разработка мер социальной и правовой защиты кинематографистов. Имеется в виду система: пособия, стипендии для переквалификации, гарантии трудоустройства, курсы переподготовки, досрочные пенсии. На-

до использовать весь мировой опыт, если мы, наш творческий союз, хотим оставаться авангардом перестройки. Мы должны показать пример всем другим сферам общества лишь в одном — в человечном, бережном отношении к своим товарищам, чьи судьбы затронет неизбежное обновление и перемещение творческих кадров. И это не благотворительность, которой можно и не заниматься. Это необходимость — необходимость экономическая, политическая, гуманитарная. А для нас — прежде всего этическая. Ибо кто поверит художнику, которому наплевать на судьбы его товарищей? Поэтому, готовя реформу телевизионного кино, мы должны в первую очередь предусмотреть это направление работы. К тому же, учитывая бесчисленные согласования и увязки социально-правовых мер, к этой работе надо приступать немедленно.

Таков первый урок перестройки в кино.

Второй урок ее заставляет обратиться к проблеме телепроката, к системе показа фильмов на телевизионном экране. Говоря экономическим языком — речь идет о рынке сбыта нашей продукции через телеэкраны. Рынка пока нет — есть монопольный посредник, не зависящий ни от потребителя (то есть огромной телеаудитории), ни от производителя (то есть создателей кино- и телефильмов, одинаково бесправных на телевидении). Это ненормальное положение следует исправить решительнейшим образом. Нынешняя Главная редакция кинопрограмм должна быть оснащена демократическим механизмом соучастия нашего союза в делах телевизионного показа фильмов. Причем нельзя допускать, чтобы механизм этот свелся к номинальному представительству — я имею в виду систему реального соучастия в решении текущих и перспективных вопросов.

Но тут мы сталкиваемся с тем, что наши фильмы — лишь часть телепрограммы. Огромная по своему размеру, самая долгосрочная по воздействию, самая высокохудожественная по форме, самая дорогостоящая по цене — но всего лишь часть. И наше стремление к деятельному соучастию в решении спорных вопросов, в выработке стратегии и тактики показа фильмов — это стремление повлиять на часть телепрограммы.

Однако тем самым мы будем оказывать влияние на формирование всей программы телевидения. А это уже сфера компетенции Главной редакции программ — область доселе для общественного вмешательства закрытая наглухо. Тут уже представительства одного нашего союза явно недостаточно — потребуется более широкое общественное представительство. Но обойти этот решающий участок нельзя, поскольку, оставив вне контроля общественности формирование телепрограмм, мы сделаем фикцией и соучастие в делах телепроката фильмов. Иными словами, требуя соучастия творческого союза в решении, казалось бы, узких вопросов телевизионного проката фильмов — мы с неизбежностью приходим к проблеме демократизации телевидения в целом. Речь идет не о подмене профессионально администрации какими-то коллективными органами — речь идет о контроле общества над работой телевидения.

Я думаю, что секретариату следует разработать соответствующие предложения совместно с другими творческими союзами и общественными организациями, выступить с законодательной инициативой об учреждении общественного контроля над работой телевидения.

Тут, я думаю, нас ждет отчаянное сопротивление. Какой болезненной была реакция телевидения даже на саму возможность постановки таких вопросов перед пленумом Союза кинематографистов! Причем звучали уже знакомые формулы: «Да вы на что замахиваетесь! Телевидение — это вам не кино! Это вам не культура, у нас — пропа-

ганда! У нас — идеология! У нас — политика!» Кто-то в свое время отмечал, что бюрократы всегда кричат о ниспровержении основ, когда их дела ставятся под прямой контроль общества, когда их лишают ореола тайной власти. Да и наш собственный опыт дает нам возможность слушать все эти заклинания и окрики без какого-то трепета.

Во-первых, телевидение сегодня — это как раз и кино, и культура. Самый мощный канал показа фильмов и самый массовый фактор развития культуры. А во-вторых, политика, пропаганда, идеология — это наша политика, наша пропаганда, наша идеология! И, стремясь взять на себя большую, чем раньше, ответственность, мы следуем путем, который высвечен решениями XXVII съезда партии и V съезда кинематографистов. Февральский Пленум ЦК КПСС призвал все наше общество заняться самообразованием и самовоспитанием — в широком и глубоком смысле этих слов. Подчеркнута роль кино и телевидения в этих процессах. Так давайте же выполнять партийные решения, не пугаясь собственной смелости. Давайте добиваться максимальной демократизации связанных с нами государственных органов, внедрять гласность в их работу.

Именно поэтому надо работать по-деловому, без криков и эмоций. Я это подчеркиваю, потому что есть тенденция, которую проводят некоторые товарищи, занимающие весьма важные посты, — выставлять наш союз в окарикатуренном виде, как некое сборище безответственных крикунов, экстремистов, демагогов, ищущих популярности. Тут проявляется определенная линия — не просто бросить тень на один из самых боевых отрядов перестройки, а и пригасить саму перестройку в сфере культуры, сделать ее умереннее, компромисснее. Короче — менее революционной. Я думаю, наш союз не даст себя столкнуть в это болото. Вот почему надо с особой выдержкой, по-деловому, в тесном содружестве с другими творческими союзами и общественными организациями браться за демократизацию всей системы телевидения. А начать должны мы самостоятельно — в той части, которая касается телевизионного кино.

Конкретные механизмы соучастия в делах известны — они содержатся в предложениях Всесоюзной комиссии по телевидению, в статьях прессы, в ряде выступлений, прозвучавших на IV пленуме Союза кинематографистов.

Хочу подчеркнуть, что, создавая новую систему отношений нашего союза с Гостелерадио, следует в полной мере использовать опыт аналогичного взаимодействия с Госкино. Демократизация телевидения неизбежна, однако хочется, чтобы конфронтация как можно быстрее перешла в сотрудничество. У нас этот опыт уже есть, а у Гостелерадио — пока нет. Поэтому я призываю к выдержке и терпимости. Дело сейчас не в амбициях, не в том, от кого исходит предложение. Важно найти решение и сообща как можно быстрее его осуществить.

Другой аспект демократии — возможность выбора. Сегодня почти все население страны имеет возможность принимать три телепрограммы: одну местную (региональную или республиканскую) и две общесоюзные. Не берусь судить о местных и национальных телепрограммах, но хочу отметить, что их относительная независимость и языковая автономность позволяют им иметь свою постоянную аудиторию телезрителей. Что же касается общесоюзных программ, то выбор между ними крайне затруднителен — обе они не имеют своего лица. Соответственно, не имеют и своего телезрителя.

Мое предложение — сделать телепрограммы независимыми, разделить их бюджеты, дать им самостоятельность. Пусть соперничают за аудиторию, пусть будут разными. Относительную популярность у зрителей любого телеканала социологи

берутся определять регулярно. Так пусть же (в зависимости от успеха у зрителей) между телепрограммами распределяются и деньги. Вот тогда развернется подлинная состязательность, возникнет реальная зависимость от конечного результата, возможен станет хозрасчет.

Хотя есть и более прямой путь. Я поддерживаю предложение С. Колосова о возврате к абонементной плате за телевидение. Раз уж мы возвращаемся к реальной экономике, то давайте назовем все своими именами. Телевидение удовлетворяет информационные, духовные и культурные потребности. И зритель готов платить за это. Простое сравнение привел как-то первый заместитель председателя Гостелерадио Л. Кравченко: каждый месяц телевидение доставляет прямо на дом к зрителю полтора десятка кинопремьер, несколько лучших театральных спектаклей, уникальные концерты, спортивные состязания мирового класса. Суммарная цена билетов на эти зрелища измеряется в десятках рублей. Отмененная в свое время абонементная плата за телевизор — три рубля. Если учесть еще и значительное снижение цен на телевизоры, связанное с восстановлением абонементной платы, то этот путь может оказаться наилучшим. Разумеется, нужны будут и льготы, и дифференцированный подход, чтоб такой переход прошел наименее болезненно.

Но зато, внося свою трешку, зритель потребует качества телепрограмм. И я предлагаю помочь ему реализовать свое требование. Для этого надо всего лишь, чтобы в квитанции об уплате человек мог поставить крестики в трех графах: платит ли он по всем трем телеканалам по рублю или одной программе — рубль, а другой — два, или все три рубля адресует одной-единственной программе, которую только и смотрит.

Вот тогда мы имели бы каждый месяц не только всенародный референдум, но и финансовую обратную связь. И телепрограмма, ныне развращенная фактической бесплатностью фильмов, стала бы считать деньги. Резко повысились бы требования к покупаемым фильмам. И цены на них стали бы разными. И хороший фильм использовался бы телевидением на полную его мощность, до отказа. Возник бы рынок соперничающих телепрограмм, хозрасчетный телепрокат.

А Гостелерадио при таком подходе к делу получит, наконец, самые действенные рычаги проведения своей политики — субсидии, целевые программы, госзаказы.

Кино- и телепрокат могут стать единообразным рынком для хозрасчетных студий. Соответственно, Госкино и Гостелерадио могут теснее координировать свою политику, объединить усилия для технического перевооружения отрасли, совместно готовить специалистов всех нужных кинопрофессий.

Единый подход выровняет и условия работы кинематографистов, делающих фильмы для телевидения и для кинотеатров. Хотя лично я уверен, что неизмеримо большая общественная значимость телефильмов и существующая пока их недооценка требуют приоритетных условий для работающих в телевизионном кино. Именно там в интересах общества должны быть созданы наилучшие условия, сосредоточены лучшие силы, использованы все стимулы.

Общественный интерес требует преодоления ведомственной разобщенности. В последнее время утверждается разумная практика объединения сил и средств на сложных и интересных проектах для кино- и телепроката. Телевидение финансирует создание расширенных многосерийных вариантов некоторых из снимающихся кинофильмов. И, наоборот, Госкино заинтересовано в кратких киновариантах больших телевизионных лент. Это сотрудничество надо приветствовать, хотя и здесь есть нерешенные вопросы. В частности, в драматургии. Написать мно-

госерийный вариант на базе короткого киносценария — все равно, что написать роман на основе рассказа. Получается другое произведение, зачастую с новым сюжетом. То же самое — при попытке написать рассказ на основе романа. Однако и в том и в другом случае работа ведется не с нуля. Поэтому наш драматургический цех предложил оплачивать такую работу в половинном размере по сравнению с действующими нормами. И Госкино, и Гостелерадио — согласны. Не соглашается кто-то в Министерстве финансов... Для чего я привожу этот частный пример? Чтобы показать, что даже пустяковые, мелкие вопросы вызывают долгое и упорное сопротивление. Что же тогда говорить о принципиальных конструктивных предложениях, выдвинутых на IV пленуме? Надо быть готовыми к трудной и долгой работе.

И здесь не обойти последнего по счету, но не по важности вопроса. А насколько правомочна постановка Союзом кинематографистов проблем, касающихся телевидения? Насколько сам союз представляет творческие силы телевидения? Какое место занимают дела телевизионного кино в практике нашего союза?

И здесь нам придется быть самокритичными.

Да, ведомственное разделение заразило собой и наш союз. Да, снисходительное, небрежное отношение к телевизионному кино — рудимент прежних представлений — еще не изжито в самом нашем союзе. Да, привлечение в союз творческих работников телевидения — явно недостаточно. Да, несмотря на внедрение в кино видеотехники, мы высокомерно продолжаем отгораживаться от своих коллег, работающих на видеотехнике.

Мы обязаны резко изменить это отношение.

Мне уже довелось высказывать в печати предложение о расширении нашего союза — в Союз работников кино и телевидения СССР. Я уверен, что, лишь объединив все творческие силы экранного искусства, мы сможем решить неотложные проблемы демократической перестройки нашего кино и телевидения.

Эту работу мы ни на кого переложить не можем. За нас ее не сделает никто.

А. Митта

Ломом в рельсу, а не кулаком в подушку

Название фильма, с которого я хочу начать эти заметки, как, впрочем, и все в нем, снайперски точно — «Предел». Большего, кажется, кино показать не может. И с большей определенностью и беспощадной ясностью говорить с экрана нельзя. Это тот предел, за которым разум отказывается принимать реальность. Нет, наверное, человека, который не будет обожжен огнем бессмысленного самосожжения. Гнев и бессильное отчаяние сплелись в этом коротком и ослепляющем, как выстрел в лицо, фильме.

Не знаю, как описать бесцветное лицо подростка. Личность так усечена алкоголизмом, что мораль, нравственность, эмоциональность выжжены проспиртованной кровью. Стриженая голова как будто окончательно обезличивает человека, превращает в знак.

Начинается фильм с диалога.

— Вы совершили преступление будучи пьяным?

— Да.

— В какой степени?

— В сильной.

— В сильной степени опьянения вы совершили преступление, изнасилование? Вы изнасиловали мать Максименко...

Другой диалог с подсудимым Максименко, таким же стриженым подростком.

— Вовнянко насиловал вашу мать?

— Угу.

— Это происходило в вашем присутствии?

— Угу.

— А вы?

— Ну, после я.

— У кого эта мысль возникла, совершить это тяжкое преступление?

— У меня...

— Вы заранее договорились об этом?

— Угу, — хмуро, но без долгих пауз тягостного раздумья кивает Максименко.

То, что он скажет сейчас,— за пределами человечности. Это доносится из пустыни, где вытравлено все человеческое.

— У меня было две мысли.

— Какие?

— Ну, одна, хотелось с балкона кинуть. Если бы был сильнее выпивши, то кинул бы.

— Как вы могли так сильно пасть, что изнасиловали свою мать?

— Да я ее за мать не считаю вообще... Ну и за то, что вот приводила мужчин домой. Для меня это не забудется.

Ничего страшнее этого признания, наверное, не может быть. Сын, у которого ненависть к матери выросла до жажды убийства, — вот он, предел самоуничтожения.

И тут ничего не сделают ни врачи, ни суд. Тюрьма изолирует их от нас, временно изолирует от безудержного огня ненависти и разрушения. А тюрьма внутри пьяницы вросла в него прочнее стен и решеток. В бессильной ярости пытаясь разломать ее, кидается на все вокруг себя «кончен-

Рисунок к статье «Ломом в рельсу, а не кулаком в подушку» выполнен ее автором А. Миттой

ный», как говорят в народе, человек-алкоголик. И ломает, и убивает самое близкое. Нет, не верю я в бесстрастие на лице паренька, жаждущего смерти своей матери, мстящего за свою смерть заживо. Приблизиться боюсь к пониманию того отчаяния, которое заполняет его душу. Но чувствую, что отчаянию этому нет дна.

Экран показывает нам бесцветное лицо. А надо было взглянуть на это лицо годы назад, когда мальчик утыкал лицо в подушку, мокрую от слез, бессильного отчаяния и стыда. А рядом, в той же комнате очередной пьяный собутыльник заваливал пьяную мать на трясущийся диван.

Нет, природа не дает человеку возможности просто так самовольно исказить лик любви в гримасу ненависти. Каждый ребенок родится с заложенной программой любви к своей маме, к ней первой он тянет ручонки. И надо долго дышать в лицо ребенка смрадом алкогольного перегара, долго старательно выкручивать любовь, чтобы вывернуть ее в такую ненависть, когда сын говорит о матери: хотелось ее кинуть с балкона, был бы сильнее выпивши, то кинул бы.

У всех свой социальный долг. Судья наказывает, тюремщик сторожит и этим борется со злом. Художник сострадает. Верующие люди говорят в таких случаях: «Дьявол вселился в душу». Это очень конкретно. Надо изгнать дьявола — вот оно и лечение. Но мы — атеисты, не считать же нам орудием дьявола пол-литра и чекушки. Они для праздника, для отдыха, для расслабления и приятной расторможенности?

Оказывается, не только для того. И фильм «Предел» (ЦСДФ, режиссер Т. Скабард) показывает дно пропасти, в которую опрокидываются безобидные рюмашки и стаканчики. Фильм сорвал кисею игривости. И в лицо пахнуло зловонием ада. В жуткий хоровод сплетается пьяная нелюдь и беспомощные дети. Матери, бросающие детей на улицах, оставляющие их на голодную смерть в подвалах.

Родители, избивающие детей так, что те боятся смерти от побоев.

Отец, споивший малыша так, что того с тяжелым отравлением увезли в больницу на долгие месяцы.

И все это подытоживает маленький мальчик в детском доме. Он грустно смотрит в запотевшее окно. А мы слышим:

— Когда я вырасту, я буду в милиции работать. Хочу, чтобы дали мне пистолет настоящий, пьяных застрелю, чтобы они больше не пили вино.

Да, природа бесстрастно отторгает гнилое от здорового. Она обрекает пьяных на самоуничтожение, делая их тупыми, ленивыми, лишая творческой силы и энергии. В дикой стае они бы погибли первыми, не дав потомства. Но мы уже давно цивилизованы и слабых не уничтожаем, а опекаем, лечим, даем шанс вернуться к полноценной жизни.

Это предел — то, что показал фильм режиссера Скабард. Но на пути к этому пределу длинная вереница разнообразных самоуничтожений. На эту тему фильм Куйбышевской студии кинохроники «Горькая рябина» (режиссер М. Серков). Жалко видеть, как безответственно и бессмысленно по неведению или слабоволию дети губят себя бесповоротно, наотмашь. Но у детского алкоголизма есть грань, острая и опасная, как нож или осколок бутылки, зажатый в пьяном кулаке.

У тех, кто начал пить в раннем возрасте, опьянение вызывает злобность, агрессивность, жестокость — они ведут к преступности. Нельзя нам, трезвым и законопослушным, ограничивать свою безопасность только тем, чтобы побыстрей перебежать на другую сторону улицы от шатающегося подростка — не убежишь от стремительности немотивированного преступления.

Стоит перед судом юный убийца и заученно говорит:

— Я поднял руку на гражданина, который мне ничего *плохого* не сделал.

— За что?

— Просто так.

— Он тебя о чем-то просил? Его слова ты запомнил?

— Помню. Говорил, что не бей.

— А ты в ответ?

— Я был пьяный. Я ничего не помню. Я бил и все.

Вы думаете, к нам это не имеет отношения? Что может сделать каждый из нас? Не пить. Или уж во всяком случае не пить при детях и не позволять им близко подходить к алкоголю. И пресекать с гражданской ответственностью детские попойки — в пустой квартире, на лестничной площадке, в школьном туалете. На выпускном вечере. Ведь они становились днями пьяных смерчей, ночами пьяных эпидемий, связанных с полным набором инцидентов от групповых рвот у стен и уличных столбов до отравленных и изувеченных тел, на «скорой» привезенных в травмопункты.

Пьяный подросток во много раз страшнее пьяного взрослого, потому что алкоголь набрасывается на растущий организм с удесятеренной силой, ломает, калечит и почти наверняка побеждает.

И надо отказаться от романтически сладкой воспитательной самоуспокоенности. Надо трезво оценивать факты реальной жизни. Ее не подгримируешь ни лозунгами, ни добрыми сказками.

Нужны программы фильмов, будоражащие сознание подростка, потрясающие его воображение, такие жесткие кинопрограммы могут стать вакциной, иммунизирующей подростков, дающей им силы сопротивляться злу.

В шестидесятые годы был введен нынче забытый и стыдливо умалчиваемый «Закон о связи школы с жизнью», и резко взлетела вверх кривая детского алкоголизма.

Взрослые — законопослушные родители и педагоги — отправляли, прерывая учебу, подростков из школы на заводы и стройки, чтобы набирались дети ума-разума и проникались классовым сознанием у рабочих-наставников. Будто не помнили, что до того два десятилетия спихивали в «ремеслуху» брак семейного и школьного воспитания. Будто не знали о порочной традиции цеховой мастеровщины, от которой не могло избавиться производство.

Кого пошлем за пузырем? Ученичка, конечно, чтоб зря не болтался у занятых людей под ногами. На, малец, трояк, сбегай-ка на уголок... Принес? Молодец, шустрый! Присаживайся с нами, заслужил.

В те же шестидесятые добропамятные годы «в целях дальнейшего повышения и улучшения» вошла в действие система ускоренной подготовки рабочих из выпускников десятилетки. Технические училища — так именовались эти школы неумех — канули так же тихо, как «Закон о связи...», оставив в наследство обществу сонм неприкаянных неудачников, активно пополнявших сонмище алкоголиков.

Это не для справки, а для того, чтобы мы все-таки поднимали социальные пласты проблемы пьянства. А то до причин мы не докапываемся, а следствия скоро пугать перестанут, можно привыкнуть к любому зрелищу на экране. И мимо пролетит заряд. Ленты, о которых веду здесь речь,— солдаты на войне, они должны выполнять гражданский долг, и в этом их достоинство и честь. Это первая ось координат.

Есть и вторая ось — художественная убедительность, темперамент, страсть. Ведь цели фильма — и разум, и сердце зрителя. Так действует литовский фильм «Шрам» режиссера Р. Шилиниса.

«Шрам» прокладывает истинные тропки связей между преступлением и искуплением, виной и бедой, ответственностью и социальной индифферентностью. Фильм смотришь с напряжением, которого удается добиться редкому художественному. В определенном смысле эта лента — модель подхода художника-документалиста к исследованию реальных жизненных процессов, к прослеживанию межличностных связей в конфликтной ситуации. Каждая из этих суховатых де-

финиций предстает на экране в реальных жизненных судьбах и поразительно емких деталях, способных быть увиденными только истинным художником. Татуировка, строй детских ног в деревянных арестантских башмаках, шрам — все это убедительней многих слов. Шрам на теле подростка — шрам на душе общества.

Сюжет «Шрама» — история раскололовшейся семьи, где пьющая мать убила пьяного отца, а сын оказался в специнтернате для юных правонарушителей, судьбы мальчишек, невольных сотоварищей невинно пострадавшего Томаса. Вскоре подобный сюжет лег в основу широко известного и заслуженно удостоенного премий игрового фильма эстонских кинематографистов «Игры для детей школьного возраста». Но я не могу сказать, который из двух производит более сильное впечатление.

Общественное, гражданское достоинство обоих фильмов состоит в том, что в изломанных людях на наших глазах прорастает воля к жизни, желание не сдаться, дотянуться до чего-то прочного, надежного и доброго. В этом особая ценность таких фильмов, как «Шрам», «Игры для детей школьного возраста», «Пацаны».

Фильм Шилиниса мог стать ядром специальной кинопрограммы, одинаково адресованной родителям и их взрослеющим детям.

●

Отвратительный демон пьянства многолик — то страшен, то уродлив, то жалок, а то и смешон. В образах его уродства, быть может, самое отталкивающее и жалкое — пьяная женщина.

Никогда прежде не возникала эта проблема как массовая. Всегда казалось, что женщина-пьяница — это исключительное в своем роде несчастье. Каждый случай в отдельности был бы преодолим, а собралось вместе в адскую смесь и сработало на уничтожение. Видишь повсеместно: то женский стол в ресторане, то легкий сабантуй подруг у одинокой приятельницы. А то просто бредет и лыка не вяжет патлатая ведьма с ввалившимися глазами. Раньше тяга к спиртному женщина прятала как страшный стыд. Но равенство полов раскрепощает, и вот уже статистика бесстрастно регистрирует, как растет самоуничтожение в кривой женского алкоголизма. И уже нельзя молчать и прятать глаза от стыда. Время схватить пьяных женщин за руки, что же вы губите себя, милые! Опомнитесь! Рядом с вами дети, ведь вы уродов будете плодить, насильников и убийц воспитывать. Детям вашим за что страдать, им-то кара выйдет пострашней, чем вам.

Где женщины — там дети. Где женский алкоголизм, там дети — обездоленные, покалеченные, уродливо деформированные еще в материнском лоне; несчастной будет их жизнь. Все это мы видим в фильме «Самая красивая» производства «Таллинфильм». Режиссер Х. Спеек с трудом сохраняет традиционную эстонскую сдержанность. Девочка-сирота, у которой пьяная мать убила в драке пьяного отца (почти типовой сюжет), женский вытрезвитель, детская больница: малыши с патологическими отклонениями от нормы — не сидят, не стоят, не держат головы: дети, которых от рождения тошнит, они уже отравлены алкоголем.

Фильм «Расплата» (режиссер Н. Гульчук, «Центрнаучфильм») показывает тех, кто расплачивается за пьянство родителей самым страшным образом. Прежде всего генетические нарушения затронули мозг. Вереница жертв и убийц предстает на экране.

Эти фильмы заставляют горько стискивать зубы, глотать ком в горле. И думать. И действовать.

Показывать, чаще надо показывать такие фильмы. Моя бы воля, я в каждом дворце бракосочетаний устроил кинозал, и, не боясь испортить молодым настроение, обязал их во время месяца, отведенного на ожидание торжественного ритуала, посетить специальный курс в кинолектории, а затем прослушать лекцию врача, и без

отметки о просмотре и о прослушивании такого курса не выдавал бы свидетельства о браке. А то парадокс какой: чтобы завести машину, надо водительские права получить, три месяца учиться и сдавать экзамены. А завести ребенка может каждый, кто захочет, или нечаянно, не думая о социальной ответственности. И о том не помышляя, что можно повесить на шею общества дебила, психа, сотворенного в пьяном угаре.

В Японии еще до вступления в брак жена и муж должны пройти курс воспитания новорожденного и получить дипломы окончания такого курса. Молодых учат не только кормить и пеленать новорожденных, не только следить за здоровьем ребенка. Им объясняют все опасности рождения неполноценного человека и помогают их избежать.

Смотришь череду этих фильмов и понимаешь, до чего не дотронься — проблема. Наше привычное представление о пьянице как о лентяе, привалившемся к стенке, дремлющем на диване или скамейке, или как о тет-а-тет размягченном застольном собеседнике должно быть существенно скорректировано драматической статистикой смертей и убийств на дорогах. Каждый третий погибший здесь и каждый четвертый, получивший травму, является жертвой пьяных водителей. Об этом напоминает фильм «Смерть на колесах» режиссера Б. Виеру, снятый на «Молдова-фильме». Переломанные ноги, разбитые тазобедренные кости, сотрясения мозга и снова переломы, переломы. Нормальные люди за рулем, только пропустили стаканчик белого. У этого стаканчика цена — человеческая жизнь.

●

Но не только программа обнажения язв пьянства может действовать на сознание зрителей. Нужна также программа надежды. Пьяница остро чувствует свою отчужденность, одиночество. Чем больше он осознает болезнь, тем острее его личная драма. И важно показать, что человек не один в желании вернуться к здоровой и нормальной жизни.

Вот он, на экране — такой, как все. Трудно, спотыкаясь, падая и поднимаясь, идет он к излечению. Надо и мне собрать волю в кулак и сделать еще шаг, два... Искусство избавляет людей от одиночества. В этом его социальный долг. И программы надежды могут стать важным подспорьем в работе по оздоровлению нашего общества.

Картина «Исцеление» производства студии «Казахфильм» (режиссер И. Гонопольский) говорит о трудном пути восстановления личности. Она дает возможность увидеть снятую методом прямого кино сцену алкогольного бреда, той самой пресловутой «белой горячки». Эта сцена, открыто снятая, отвратительная, как и всякое проявление патологического отклонения, наверняка у многих активизирует отвращение к выпивке. Еще страшнее последствия бреда: пьяному померещилось, что его хотят зарезать, и он стал биться головой о бетонный забор. Врачи спасли его, но думаешь: а если бы он схватил нож и кинулся защищать себя от неповинных людей? Очень к месту тут была бы статистика страшных преступлений. Фильм — о людях, прервавших излечение, но нелишне было бы напомнить в нем о социальной ответственности трезвых за безумье пьяниц. Дорогой ценой оборачиваются мягкие уговоры продолжить лечение, не обрывать начатый курс, боязнь травмировать ранимую психику алкоголика. И в результате пьяный тянет за собой в омут всех, кто заботливо окружает его. В фильме «Исцеление» есть выразительные сцены, с документальной беспощадностью фиксирующие то вспыхивающую, то гаснущую отчаянную надежду жены обрести мужа, но благостный и совсем не убедительный финал нейтрализует его значение. Полезнее была бы не идиллически снятая в спину панорама героя, его жены и малыша, уходящих, судя по настроению сцены, в благополучную жизнь, а жесткая авторская оценка

близких алкоголика, разрешивших ему, не долечившись, вернуться домой.

Искусство должно создать вокруг пьянства климат нравственной нетерпимости. Надо снимать фильмы так, чтобы на них можно было сослаться как на аргумент, способный изменить каприз пьяного или его нежелание подвергнуться малоприятным процедурам, без которых невозможно излечение. Фильмы, подобные «Исцелению», хороши, когда их жизнь продолжается в сознании людей. Когда такой фильм можно предъявить как последнее средство убеждения. Между человеком, который начинает скатываться по наклонной, и тем, кто уже канул на дно и по приговору суда приступает к принудительному лечению, лежит эта самая неустойчивая наклонная плоскость, где действуют сознание, уговоры, аргументы. Вот тут, на этой шаткой пологой плоскости, и расположено место для доводов кино. Надо, чтобы они действовали, а не успокаивали. Чтобы тревожили и побуждали к активным поступкам. Слишком долго мы твердили: не надо сгущать краски, не надо чернить нашу жизнь, не надо поднимать панику из-за частных случаев. Чем все это обернулось? Какой драмой для нас всех? Чем станет для будущего? Сегодня время бить ломом в рельсу, а не кулаком в подушку.

Фильм «Д. А. Р.», снятый на «Киевнаучфильме» (режиссер Р. Ширман) — удивительный документ. Наверное, нет более убедительной иллюстрации к известной пословице «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», чем уникальная практика психотерапевта-нарколога Александра Романовича Довженко. Он делает то, что в старину называли «заговор». Говорит какие-то тайные чудесные слова, и происходит чудо — запойные алкоголики превращаются в закоренелых трезвенников. Процедура лечения показана подчеркнуто буднично, но ощущение, что присутствуешь при радостном чуде, не покидает. Попробуй не поверь, если согласно статистике доктор Довженко излечивает до 93 процентов больных. Тридцать лет без малого потоком идут, едут, летят со всех концов страны к Довженко алкоголики, которым не хватает силы воли преодолеть болезненную тягу организма к алкоголю. А вместо поддержки А. Р. Довженко многие годы преследовали. И лишь теперь у него появились ученики, о которых он мечтал всю жизнь.

Как губительно для нас недоверие к необъяснимому. Уж, казалось бы, вся наша жизнь насыщена непонятным невежественному уму. И все-таки человек, говоря по «необъяснимому» телефону, уткнувшись глазами в «необъяснимый» телевизор, не хочет поверить чуду, о котором было известно еще ведунам доисторических времен.

Интересно, как рождается сцепление фильмов, звено к звену. Ленинградская научно-популярная лента «Чем мы можем помочь» (режиссер Э. Короленко) тоже рассказывает о возможности излечения, но более традиционного — методом групповой терапии. Пьяницы хотели бы получить таблетки или уколы, что-то такое, что не потребует от них личных волевых усилий. А ученые предлагают рекомендации, помогающие изменить жизнь волевым усилием. Оказывается, человеку, который сотни раз слышал прописные истории о вреде пьянства, можно все-таки внушить идею трезвости как нравственного закона.

И еще одно сцепление. Картину «Рецидив» (режиссер И. Стависский, «Киевнаучфильм») можно рассматривать как вторую и третью часть фильма «Чем мы можем помочь». В этой интеграции усилий есть что-то от мощного всенародного порыва — избавиться, наконец, от разрушающего горя. Картина рассказывает о новом типе лечения рецидивных больных аутотренингом. Виден в фильме и наблюдательный глаз кинодокументалиста, аналитический ум и трезвая ясность суждений. Точно выбран

объект наблюдения — человек, в прошлом юрист, окончивший Киевский университет. В нем чувствуется божья искра, даже теперь, когда он находится в адаптированном состоянии. В фильме разбираются типовые ситуации, при которых вылечившимся алкоголикам приходится преодолевать моральные трудности вхождения в новый коллектив. В неторопливом анализе ситуаций: прием на работу или встреча друзей и соблазн первой выпивки, которая может стать роковой, предлагаются ненавязчивые, но аргументированные модели поведения.

●

Так есть ли пьянству альтернатива? Такой, казалось бы, простой вопрос.

Человеку, коллективу, обществу в целом предстоит побороть алкогольную традицию, создававшуюся столетиями: «кто пьян да умен, два угодья в нем», «без пол-литра не разберешься», «кто не курит и не пьет, тот здоровеньким помрет» и так далее и тому подобное. Да еще к тому же давление финансовых, рыночных проблем: миллиарды рублей из выручки — вон в связи с уменьшением продажи спиртного.

Да, все это верно, но ведь вся нормальная жизнь против пьянства! А какая она, нормальная жизнь? Это уже вопрос не из простых. Но отвечать на него нужно. И на экране тоже. Нет представления в целом, давайте по частям.

В клубах полным-полно мероприятий, из которых душа вынута. Притворяется нужной пустая форма. И оказывается своевременным такой фильм, как «Выбор» (режиссер Е. Мордохович, Западно-Сибирская студия), который предлагает молодежи взять организацию досуга в свои руки, не ждать, пока профсоюз раскачается, а сложиться и соорудить на кооперативных началах что-то свое — увлекательное, объединяющее людей живым делом. Об этом же десятиминутка Узбекской студии научно-популярных и документальных фильмов «Лабиринт» (режиссер Б. Бакшев), рождающая тот же круг проблем, сфокусированных вокруг детского досуга. Почему пьют дети? Почему тренеры ищут только вундеркиндов? И т. п. и т. д. По образцу «Лабиринта» снять бы еще пять-десять подобных. Глядишь, и легче было бы найти выход в лабиринте этих проблем, лучше понять, какая она, нормальная, трезвая жизнь.

●

Как видите, фильм «Предел» — не единственный крик в нашем кинематографе по поводу одной из сегодняшних социальных бед. Лучше — хуже, но кино откликнулось на призыв пристально взглянуть в лицо беде, открыто показать людям страшное зло алкоголизма.

Показало.

Кому?

А никому.

Где фильмы, сделанные неравнодушной рукой? Кто их видит?

С тяжким сердцем смотрел я подобранную для меня редакцией программу. Не представляю себе человека, которому эти картины были бы, ну, хотя бы безразличны. Но показывать их надо! Как показывают репортажи с полей войны. Первостепенно: по телевидению в предпраздничные дни. Не надо бояться отравить праздник. Горькое похмелье, как мы убедились, гораздо страшнее. Счет идет на сотни тысяч жизней, на миллиардные суммы потерь. В прошлом остался период, когда мы выдавали за борьбу с пьянством удаление с экранов изображения бутылки. Это борьба страуса.

Проблема, как донести такие фильмы до сознания зрителя, не малая и не простая. Дело, на мой взгляд, тут в том, что, показанные перед художественным фильмом, они, в сущности, бесполезны. Эти фильмы должны если не потрясать, не будем идеалистами, то хотя бы западать в сознание, тревожить, беспокоить, заставлять думать о себе.

А может это произойти только при

условии, если до сознания будет донесено нечто значительное. И выход я вижу только один: создание из этих фильмов полнометражных программ. В программе из нескольких фильмов один усиливает действие другого. И все в целом действуют не как арифметическое сложение, а как нечто более значительное. В технике это называют комулятивным эффектом, сложение единиц создает целое по законам алгебры, а не арифметики.

Программы — пусть и неравные по качеству — в сущности готовы. Их надо только грамотно сложить. Из созданных фильмов, по моему мнению, можно собрать три программы.

1. «Программа устрашения», назовем ее пока так чисто условно, чтобы было понятно: ее задача — заставить людей увидеть вплотную, во что демон пьянства превращает человека.

2. «Программа надежды». Ее задача поддержать того, кто хочет вернуться к нормальной жизни; она также должна быть адресована родственникам, друзьям пьяниц, тем, кто может помочь их выздоровлению.

3. И, наконец, самая, может быть, важная — программа для подростков. Здесь требуется специальная работа, участие педагогов и психологов.

Первый пункт. Второй. Третий... Поставил я и цифру «4». Как важно с помощью экрана понять, почему (об этом я упоминал выше) пьют на работе. Когда от качества работы не зависит заработок (все равно выведут, натянут давно известную сумму), когда организация и характер труда рождают только одно желание — изловчиться, выскользнуть тайком за проходную и добыть правдами и неправдами «пузырь» не важно с чем. Но, увы, нет таких фильмов. Давно промелькнул один, сделанный свердловскими документалистами, и больше не было ни одного. Подумать только: ни одного.

А как важно было бы, поставив цифру «5», создать программу картин, в которых пьянство представало бы следствием духовной пустоты, социальной коррозии прошлых лет. Ведь художественное кино сумело в застойные годы создать «Утиную охоту». Правда, появилась картина украинских документалистов «Боль» (тоже пока только одна), но она требует отдельного очень серьезного размышления[1].

Поставил бы и параграф «6». «Бум» домашних алкогольных производств — как реакция на политику цен и километровые очереди за спиртным в необдуманно сокращенную сеть магазинов. Только в этих экранных работах важно квалифицировать названные проблемы как следствия коренных причин, иначе опять загоним болезнь вглубь.

Мог бы ставить и следующие параграфы — «7», «8»... Но нет фильмов. А свою сегодняшнюю задачу вижу в том, чтобы по-хозяйски распорядиться тем, что уже имеем. Тогда сложенные программы четче проявят и «белые пятна» в теме.

Так как же все-таки, возвращаясь к главной теме этих заметок, найти выход на аудиторию? Как ее собрать? И где? Как внедрить в сознание нравственный посыл? Не знаю.

Но в кинопрокате, на телевидении, в научных центрах, в новообразованном Госкомитете, объединившем усилия трех ведомств по воспитанию молодежи, в комсомоле, в профсоюзах должны, обязаны знать. И не кивать друг на друга.

Сделанные кинематографистами десятки фильмов, единожды мелькнув на экране, не имеют права бесцельно лежать на полках. Сознаю, что помогут они не многим, но надо хвататься за всякую возможность.

[1] **Примечание от редакции.** В одном из ближайших номеров «Искусство кино» поведет разговор об этом фильме.

Ни в какие ворота

Л. Лиходеев

Литературоцентризм и киноцентризм

Мы очень печалились, что разговор об экранизации классики, вновь возникший на страницах нашего журнала в статьях Ю. Богомолова «Как накренить фразу?» («ИК», 1987, № 10) и Е. Суркова «Кто мешает Ю. Богомолову накренить фразу?» («ИК», 1988, № 1), не был продолжен. И вдруг, в самый разгар наших печалей, в редакцию пришел Л. Лиходеев и сказал:

— Хочу высказаться про этот... как его... киноцентризм.

— Но позвольте, коллега,— возразили ему работники редакции,— вы сатирик, а здесь такая хрупкая, нежная, искусствоведческая материя... это ни в какие ворота не лезет!

Лиходеев выслушал нас, помолчал, а потом добавил с грустным упорством:

— И про литературоцентризм — тоже хочу.

Так в журнале появилась новая рубрика — «Ни в какие ворота»

Духовной пищи у нас всегда было навалом. Каждый период отечественной истории проходил под знаком какого-нибудь художественного произведения. Я думаю, эпоха застоя прошла под знаменем штандартенфюрера Штирлица. Этот славный парень двенадцать вечеров подряд привлекал нас к своей удачливости и наглядно демонстрировал, почему мы разбили злейшего врага человечества — германский фашизм. С документами в руках. И с информацией к размышлению. И мы действительно размышляли: отчего картина называется «Семнадцать мгновений весны», когда серий всего двенадцать? Не урезало ли начальство по причинам государственной тайны пять серий? Потому что нам очень хотелось смотреть этого Штирлица и смотреть. Там была интрига. Там ходил Олег Табаков во фраке. Там Штирлиц обдуривал самого Леонида Броневого. Что же касается «урезанных пяти серий» — они придавали произведению особенный противоначальственный привкус, который сидел в нас, как мышь в норе, являя собою наше свободомыслие. Мы ведь знали, что начальство потому и начальство, что всенепременно напакостит. Но и мы понимали, что к чему. Понимали да помалкивали. А картина была хорошая. Хотя бы потому, что слова «Информация к размышлению» вошли в фонд обыденного нашего языка, а артист Вячеслав Тихонов стал Штирлицем, в каких бы ролях ни играл.

Говорят, имеется книжка, по которой снят фильм. Не знаю, не читал. Возможно, имеется. Вообще-то книжек много, за всем не уследишь. Есть кино, освобождающее нас от утомительного занятия — листать книжки. Современный гражданин научился жать кнопки телевизора прежде, чем листать книжки. Поэтому, листнув иную книжку, он удивлялся, что Наташа Ростова, так хорошо танцевав-

шая со Штирлицем в картине «Война и мир», танцует также в книжке подобного названия. Но только в книжке Штирлиц носит фамилию князь Болконский. Впрочем, князь этот — довольно большая зануда со своими многостраничными рассуждениями, где нет никакой информации к размышлению. Впрочем, эти страницы можно и не читать.

А недавно в журнале «Искусство кино» — дискуссия: Е. Сурков поспорил с Ю. Богомоловым.

Е. Сурков пишет, что Ю. Богомолову ясно виден враг, который мешает литературе и экрану «взаимодействовать на основе эстетического равноправия». Враг этот — литературоцентризм. «Года два назад,— пишет Е. Сурков,— я полушутя определил его (Ю. Богомолова) позицию, как киноцентристскую».

То есть, насколько я понял принципиальные разногласия состязующихся сторон, Ю. Богомолов говорит, что режиссер волен распоряжаться литературным произведением, как ему, режиссеру, надо, а Е. Сурков говорит — поклади назад казенную вещь. То есть, Ю. Богомолов отстаивает приоритет кинематографа, а Е. Сурков — приоритет литературы, которую этот кинематограф свежует.

Мне тоже охота поговорить полушутя, потому что если мы будем шутить по данному вопросу на полную катушку, мы непременно всхлипнем от смеха.

Речь в споре идет о книжках не простых, а золотых. То есть — о классике. То есть о таком отсталом состоянии литературы, когда еще не придумали ни одной кнопки, не было еще не только телевидения, но даже и кинопроката. Более того, не было еще даже ни Госкино, ни Союза кинематографистов. То есть человечество вынуждено было листать книжки. То есть у сочинителей еще не было странных соавторов, именуемых ныне режиссерами. То есть Гоголь был исключительно Гоголем, Пушкин — Пушкиным и даже Толстой — Толстым. То есть они никак не предвидели (несмотря на гениальность), сколько им «открытий чудных готовят просвещенья дух и опыт, сын ошибок трудных, и гений, парадоксов друг...». Правда, Достоевский, как наиболее нервный из них, никак не желал, чтобы его инсценировали. И был где-то прав. Где, я точно не знаю, но — где-то был.

Однако опыт (сын ошибок трудных) и гений (парадоксов друг) наготовили классикам немало открытий чудных. Поезд братьев Люмьеров привез на исторический перрон несколько вагонов режиссеров, которые вот уже без малого сто лет свежуют классику. И что? А ничего. Все живы. И Гоголь жив, и Пушкин жив, и Бальзак, и Стендаль. Режиссеры при этом погибали, или становились калеками, или надевали лавровые венки, но классики оставались живехонькими, вроде и не их резали. Должно быть, классика — это такая парадоксальная субстанция, что полосующий ее — полосует прежде всего самого себя. И нам остается посматривать, как он себя исполосовал — насмерть или же без потери дальнейшей трудоспособности.

Так обстоит дело с прикосновением к классике. Если режиссер талантлив, так он — талантлив, а если нет — ничего не попишешь даже в острейшей полемике.

Ю. Богомолов говорит: «Как позволил Моцарт нищему «скрыпачу» неловкое исполнение арии из своего «Дон Жуана». Сальери, впрочем, был против: он слишком глубоко чтил Рафаэля, Алигьери и Моцарта. Сальери был слишком скупым, но все-таки он был рыцарем. Убивая Моцарта, гоня взашей неумелого музыканта-исполнителя, он пытался спасти великое искусство. Но оказалось, что искусство, как и злато, надо тратить».

Я все-таки рассматриваю пушкинского Сальери еще с одной стороны. Он там говорит, у Пушкина: «Мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери, мне не смешно, когда маляр бесчестный мне пачкает мадонну Рафаэля».

Я думаю — пушкинскому Сальери

было не смешно, потому что он был начисто лишен чувства юмора. Настолько лишен, что, оберегая уровень искусства, пошел на уголовное преступление. Он прикончил Моцарта от имени искусства. Причем прикончил его физически — в лучших традициях дальнейших собеседований на тему «искусство и жизнь». Я не думаю, что пушкинский Сальери был рыцарем. Просто в его время еще не было ведомств, в которых можно было бы служить верой и правдой единственно правильному учению об искусстве, сводившемуся в общем к основополагающему указанию: поклади назад казенную вещь.

Но бог с ним, с Сальери. Я думаю, Пушкин оказался гениальнее обстоятельств, давших повод для его гипотезы. Мне, например, вопреки Сальери, смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери. Но зато когда талантливый кинематографист строит свое произведение на классике, мне бывает интересно. Потому что искусство — это искусство.

Е. Сурков пишет: «Говоря об экранизации «Ревизора», предпринятой Гайдаем, он (Ю. Богомолов — Л. Л.) ... констатировал: «Конечно, «Ревизор» для Гайдая — новый повод для новых трансформаций и погонь, и никакой другой роли в фильме «Инкогнито из Петербурга» классический текст не играет». «Что это, — спрашивал я...— беспощадный и безоговорочный *приговор* фильму?» Нет, увы, Богомолов в принципе не исключал и такой... подход к созданию великого художника! «Согласимся,— благодушно рассуждал он,— что роль текста (гоголевского текста! — *Е. С.*) в фильме эпизодическая... Я с такой постановкой вопроса, естественно, согласиться не мог и с недоумением спрашивал: ну, а кому судить критика за то, что он санкционировал перевод гоголевского текста на роль всего лишь «эпизодического лица»? Да и саму гайдаевскую экранизацию «Ревизора» счел возможным оценивать не в связи с первоисточником, не по отношению к нему, а только по тому, насколько последовательно и цельно выразил режиссер на костях гоголевской комедии свою любовь, род недуга, к «комедиям эксцентрического толка» и «маскарадного типа».

Меня это тоже поначалу ужаснуло. Действительно — страшно сказать — гоголевского текста! (*Л. Л.*). А потом я подумал — ну и что? Текст Гоголя, подумал я, не Священное писание. А критики, подумал я,— не законоучители. А если даже священное писание, так что? А если даже — законоучители, так что? Гоголевский текст, подумал я, он и есть гоголевский текст, хоть напусти на него сто двадцать пять режиссеров. Он выдержит, гоголевский текст, не такое выдерживал. Да и сам Гоголь не так уж слаб. Он даже государственное прикосновение выдерживал. Помните — державное благословение — «нам нужны Гоголи и Щедрины»? Ну и что? Разве нужны они были на деле? Сколько под этого Гоголя оторвали не самых глупых голов? Гоголю-де можно, он уже помер, ему и памятник сидит, а ты ступай-ка в ад, анафема. Что же — Гоголь это делал? Это делали именем Гоголя. Да и с памятником распорядились: заставили все-таки встать во фрунт классика. А то — рассиделся-раздумался. И стоит теперь бронзовый клерк и делает ручкой — чего изволите. Что же — режиссеры его перпендикуляризировали? А Гоголь — выстоял. Или применительно к позе андреевского творения — высидел.

А тут — Гайдай! Да хоть сто Гайдаев!

И потом — «критик санкционировал»! Да что он, этот критик — судебная инстанция, хоть он и десять раз Богомолов?

И потом еще — «на костях гоголевской комедии». Да что она — померла эта комедия? Ничего себе Гоголь, ничего себе бессмертный классик, если только тронь его — сразу обнажаются кости!

Не надо, думаю, ужасаться, пугать эмоциональные, пока живые души.

Что же касается Гайдая, так такова его, Гайдая, природа. У него все бегают. И всегда смешно. За что бы ни взялся. Он даже если политэкономию экранизует, у него все равно будет беготня: толстая производительная сила будет гоняться за тощим производственным отношением и требовать прибавочной стоимости в виде алиментов. И противоречия у них будут непременно с битьем посуды. Потому что — таков Гайдай. И судить о Гайдае нужно по Гайдаю, а не по Алигьери или Рафаэлю.

Понимаете, какая вещь: Моцарт, если говорить серьезно, пострадал не от бродячего скрыпача, который его плохо играл, а от вполне респектабельного Сальери, который умел даже разымать алгеброй гармонию, о чем скрыпач понятия не имел.

Литературное произведение есть результат работы писателя. Скажем, классика. Как он его наработал, он, классик, не знает и сам. Во всяком случае, когда Пушкин удивился, какую штуку «удрала» с ним Татьяна (оказывается, она вышла замуж!), так удивился именно Пушкин, хоть он был и гений. Бричка у Гоголя в «Мертвых душах» перевернулась не по монтажному плану, а оттого, что так сложились обстоятельства, может быть, не предвиденные Гоголем еще час назад. Классики писали — не гуляли. И всё. Вымышленные ими лица становились настолько реальными, что они, классики, подобно усталым битюгам, покорно шли у них на поводу, таща их, вымышленных лиц, поклажу.

Для кинопереложителя знакомство происходит с уже замужней Татьяной, с бричкой, которая уже перевернулась, и с дядей Ваней, который уже смирился со своей судьбой — кормить многозначительного дурака и паразита.

То есть, говоря научно, классик ловил лошадей, приучал их, запрягал, а кинопереложитель имеет уже готовый выезд. А поскольку литературное произведение есть ко всему еще и способ самовыражения, то следование классике есть следование чужому самовыражению. Кинопереложитель может самовыразиться только сам, но самовыразиться, как Пушкин, он не может, даже если он равногениален. Даже тем более, если он равногениален.

Поэтому никогда не будет кинокартины равной книге. Будет хуже или будет лучше, будет похоже или непохоже, будет близко или будет далеко, но равноценно не будет. И это природное несовпадение всегда будет темой борьбы роковой.

И книги и кинокартины — дети своего времени.

Конечно, смешно, когда пародией бесчестят Алигьери или пишут стихи за Лермонтова.

Это, конечно, катастрофа для рода людского, но не беда. Надо просто вышутить нахала и перейти к текущим задачам. Писали уже и за Грибоедова и за Пушкина. И что? А ничего. Где эти писания? В копилке курьезов. А Грибоедов и Пушкин как были, так и есть — свеженькие, как огурчики.

Я пишу эту научную диссертацию в ужасающе развязной манере, давая тем самым возможность мстительным оппонентам объявить, что у меня нет ничего святого. Но чего-чего, а святого у меня как раз навалом. Так, я, например, соображаю, что уже созрел для того, чтобы меня вытолкали из трактира, как скверного скрыпача, но на то, чтобы из-за меня бегали в аптеку за ядом, я пока еще не гожусь.

Классики не нуждаются в защите. Даже такие аргументы, как бульдозеры, экскаваторы, решетки и спецпостановления ни черта им не сделали.

Но это вовсе не значит, что перед классиками нужно благоговеть. Неужели не наблагоговелись? Сальери тоже благоговел перед Моцартом.

Жизнь оказывает на искусство несравненно большее влияние, чем искусство на жизнь. Когда мне говорят, что данное произведение ставит какие-то проблемы — я понимаю: беда. Потому что у классиков не произведение ставит проблемы, а проблемы ста-

вят произведение. Разница все-таки. Курсив, разрядка, скобки, сноски и восклицательные жезлы не делают жизни. Но зато крючья вопросительных знаков, впивающиеся в сердце, делают искусство. А делая искусство, делают человека нравственнее. А делая человека нравственнее, делают жизнь достойнее.

Кант, кажется, сказал, что литература и жизнь — разные вещи. Ибо если бы они были однозначны — одна из них оказалась бы лишней.

Мы пережили время, я бы сказал, выходим из периода, когда литературу пытались подменить жизнеподобием. Это время даром не пройдет. Мы будем говорить о нем и с возмущением и шутя и полушутя.

Но грустно то, что танец Наташи Ростовой со Штирлицем придумал не я, не Лев Толстой и не Юлиан Семенов, а восторженная кинозрительница, написавшая письмо в киножурнал, и в том письме она весьма удивлена, что в книжке Штирлица зовут не так, как на самом деле.

И пока мы занимаемся своими танцами по поводу литературоцентризма и киноцентризма — возле экрана все еще находится полуобразованный, пустоглазый любитель зрелищ, которого десятилетиями отучали от способности сопереживать действительную жизнь, а приучали довольствоваться раскрашенным дубликатом.

Я вполне согласен с Евгением Даниловичем Сурковым — ухо страдает, когда иной раз слышишь с экрана, что сделали с классическим текстом. Но массовое ухо пока еще не страдает от этого. Потому что когда человек просыпается, он прежде всего открывает глаза, а не уши.

Мы сейчас живем в эпоху всеобщего просыпания. Одни уже вскочили и отмахали зарядку, другие потягиваются, третьи — натягивают на нос одеяло, полагая, что будильник сработал раньше времени. Но информация к размышлению стучится в жизнь со всех сторон. И не та информация, которая стала поговоркой, а совсем другая — ошеломляющая, потрясающая само представление о жизни как о покорном процессе приспособления к указаниям.

Один человек, начитавшись газет и журналов, сказал:

— Шекспир — мальчик...

Он, конечно, не думал ущучить великого классика. Он просто хотел сказать, что информация, исходящая из произведений Шекспира, выглядит весьма бледно рядом с информацией на те же шекспировские темы, но отражающей нашу реальную жизнь, о которой мы не знали или не хотели знать, или боялись знать.

Это я говорю к тому, что сегодняшняя кинопостановка Шекспира будет совсем не такой, какой была вчерашняя. Сегодняшняя постановка Гоголя будет совсем не такой, какой были вчерашние.

И при этом все они — Гоголи — останутся классиками, которыми были, есть и будут...

Разборы и размышления

Л. Рыбак

Про Балаяна

**С именами Р. Балаяна, Л. Осыки и К. Муратовой связаны сегодня заметные явления в киноискусстве Украины.
Предлагаем вниманию читателей статьи, анализирующие фильмы этих режиссеров.**

Было когда-то в ходу выражение «обаятельный талант». Оно употреблялось с разбором и, ненаучное, верно указывало на милые черты притягательного художественного дарования. К примеру, Феллини — обаятельнейший талант, всему миру известно. А дарование Бергмана не определяется этим понятием, и фильмы его смотрят не растроганно. Гениальный Тарковский не обаянием привлекал свою аудиторию, воздействовал иначе. А прирожденный кинорежиссер Иоселиани без труда располагает к себе, пленяет особенностью таланта, он, ухвачусь за мещанское словцо, очаровывает зрителей... Много ли значит режиссерское обаяние?

Думаю о судьбе Романа Балаяна. О том, как продвигался он от успеха к успеху, и в одной, другой, третьей его картине открывалось оригинальное, привораживающее зрителей дарование. Фильмы Балаяна вызывали благодарное чувство. Но потом что-то случилось, перестали отпечатываться в картинах милые черты хорошо знакомого художника — то ли качества режиссерского таланта трансформировались, то ли свернул Балаян с прежнего — своего? — пути. Хотелось бы в том разобраться.

Вообще-то говоря, кинорежиссеры не стремятся выглядеть в своих картинах обворожительными и не усердствуют по части прельщения публики личными качествами, личными свойствами. И мы, зрители, дорожим непреднамеренностью производимого личностью впечатления наряду с идейно-художественным режиссерским (авторским) предумышлением. Но тем любопытнее: спонтанные и побочные, сопутствующие творческому процессу проявления неких особенных черт, характеризующих самого художника, равно как их внезапное исчезновение, могут выступить показателями его естественного существования в профессии, движения в избранной судьбе или, напротив, свидетельствовать о художественном промахе. Может быть и так, что личность кинорежиссера — в силу причин, которые тоже надо рассмотреть,— не должна была обнаружить себя в каком-либо произведении, чтобы не исказить объективированный в сюжете, отстраняемый от постановщика творческий замысел.

Но — по порядку. Первыми полюбили Романа Балаяна телезрители, посмотревшие в 1976 году экранизацию общеизвестного рассказа Чехова — «Каштанку». Картина привлекала простосердечием и бесхитростностью, совершенной, детской искренностью, что вполне согласовалось с приукрашенным, умиляющим изображением жизни. Суетливая собачон-

ка, «насекомое существо», как звал ее хозяин, являла образец нерассуждающей верности и неколебимой преданности. Вокруг Каштанки расстилалось море великодушия, милосердия и еще каких-то светлых чувств. И не было в том лакировки действительности. А правда — была.

Эпизоды фильма вторили замечательному рассказу, и, как в рассказе, чередующиеся происшествия складывались в житейскую историю с печалью в начале и радостью в конце, но вся история сияла сказочной нежностью и мудростью. Принималась картина легко, будто помимо раздумий и осмыслений, в точности так, как о другом, о цирковом искусстве сказал поэт: душа в душу ударяет. К непосредственному эмоциональному отклику примешивалась какая-то будоражащая странность, возникало предположение, что не все так просто, как кажется,— догадка, однако, запаздывала. Впрочем, это я о своем восприятии, о своем затруднении говорю.

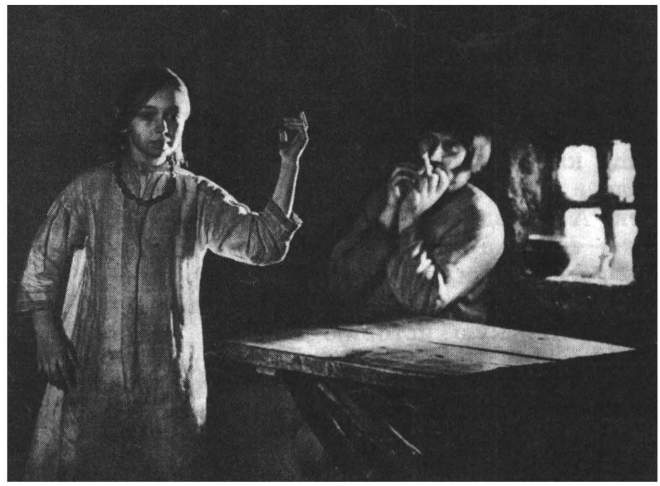
Прекрасные артисты исполняли ведущие роли в фильме — Лев Дуров (столяр Лука Александрыч, хозяин Каштанки) и Олег Табаков (цирковой клоун-дрессировщик). Но я пишу не об актерах и потому, упомянув о них, скажу, что режиссер Балаян в «Каштанке» и во всех последующих картинах выказал свое понимание экранного искусства и свои профессиональные умения точным подбором исполнителей и тем, как направлял и снимал их. Он, режиссер, доверившись собственным чувствам, выверял ими эмоциональное отношение действующих в фильме лиц к четвероногому «насекомому существу» и вознаграждал их своей симпатией, признавался в любви к отзывчивым на любовь людям.

Мне, волновавшемуся перед телевизионным экраном, представлялось, что постановщик «Каштанки» ни в малой степени не руководствовался в работе холодным рассудком. И прекрасно! Среди кинорежиссеров много уверенно рассуждающих аналитиков, с охотой и готовностью формулирующих высокие идеи, которые заслуживают художественного отображения, но бедных чувствами и, значит, несостоятельных в искусстве. Мало умных сердцем, способных радостно открыться навстречу людям, увидеть в них родственные души и не убояться возврата к простым истинам, коль скоро не стали они достоянием человечества.

Наивны художники, воодушевляющиеся простыми истинами. Но тем они и дороги — нерассуждающей честностью, безоглядной прямотой, всеохватной влюбленностью в белый свет и заразительной способностью удивляться людям, любоваться их добрыми качествами. И все это передается нам — как душевное богатство, как обаяние таланта. И когда такого склада кинорежиссер ведет сюжет нелукавого повествования, мы сразу же, синхронно текущему действию ощущаем, как простодушен и щедр этот художник. А по прошествии какого-то времени запоздалой догадкой приходит мысль: наивность не помеха ни здравому смыслу, ни глубине жизнепознания, ни созиданию того особого мира, который зовется искусством,— не вмиг осознал я, зритель, что переселился в особый мир.

В кинематографе Романа Балаяна — в этом фильме и в тех, что последовали за ним,— материальный, осязаемый художественный мир возникал не как сколок реальности, а как ее преображенье. Как проекция внутренней, духовной жизни кого-либо из героев. Как мироощущение действующего лица, с которым солидарен режиссер, соединен своими эмоциями, объединен упованиями. И при этом мир, запечатленный на экране, данный в правде чувствований, правдив и узнаваем.

Воплощенные ожидания и сбывшиеся надежды разлюбезной нашему сердцу собачонки создают атмосферу, выстраивают материальную среду, налаживают жизнь в телефильме «Каштанка». Вслед за писателем режиссер очеловечил собачку, и это она, не про-



«Бирюк»

«Полеты во сне и наяву»

павшая в людской толпе и участием не обделенная, это она, нас идеализирующая и обожествляющая, придала одинаковую прелесть фигурам непутевого пьяницы столяра, в ее чувства не вникающего, и ласкового клоуна-дрессировщика, который хорошо ее понимал. Балаян был с Каштанкою заодно и расположенностью к людям содействовал, как мог, улучшению человеческой породы, укреплению нравственного сознания.

Картина могла бы украсить любую режиссерскую биографию, да не любой режиссер смог бы ее поставить. Скромное изображение, «домашние» интонации, вкусовая определенность — здесь все было индивидуальным. И все было как будто застенчивым: личное не кичливо заявляло свои особенности. От массовой телепродукции фильм отличался резко, но Балаян не был озабочен стремлением себя показать и поразить публику.

В «Каштанке» было очевидно желание режиссера понять человека и простить ему его слабости. Но следующий фильм — «Бирюк» (1978) по рассказу Тургенева — показал, что Балаян не все согласен понять и не все может простить. В том фильме зрителям открывалась жестокая, унижающая человека действительность. Недавно ставший нашим знакомцем, исполненный доброты и симпатии к людям молодой режиссер, как выяснилось, не заблуждался относительно реального положения вещей и поведения людей, видел в жизни не только приятное, но и отталкивающее и не был благодушным созерцателем бытия.

Но позиция художника оставалась прежней, и сам он, рисующий безысходность человеческих трагедий, был тот же — непосредственно откликающийся на то, что изображал, подетски наивный, не прячущий и не сдерживающий своих чувств. В жестокой действительности было ему тревожно, тоскливо, и печальные события, показанные в фильме, его обижали, возмущали, озадачивали. Картину снимал постоянный сотрудник Балаяна кинооператор Вилен Калюта,

и общим искусством оператора и режиссера достигалось впечатление грустной удивленности перед окружающей дисгармонией. Была умиротворяющей земная красота, заслуживали лучшей доли добрые люди — и нестерпимой оказывалась боль за погибающую жизнь, попранное достоинство, отвергнутую красоту.

Роман Балаян претворил в экранное изображение взятый целиком, без изъятий одноименный короткий рассказ из «Записок охотника» и продолжил киноповествование, продлил действие в подробно разработанном для фильма новом сюжете. Режиссер боролся не с крепостничеством — с бесчеловечностью, его волновало не прошлое, не прошедшее. Поэтому судьбу героя, в рассказе очерченную так, чтобы ощутил читатель социальную несправедливость происходящего, режиссер проследил до трагического конца.

Кинокартина завершалась гибелью лесника, прозванного Бирюком. Его достала случайная пуля. Барин-бездельник выстрелил в фазана, промахнулся и, сам того не ведая, попал в несчастного Бирюка. Тот прикорнул в лесу, невидимый за деревьями, и, настигнутый пулей, умер смиренно: успел очнуться от сна, испытал, обреченный, горестное недоумение — и скончался, не проронив ни звука, срубленным деревом лег на землю.

Присочиненная режиссером смерть героя не логична, ибо не соотнесена с законами и обыкновениями воссозданного в фильме жестокого мира. Случайная гибель всегда возможна, и всякое существование она итожит вторгающейся несообразностью, несвязностью с конкретными обстоятельствами бытия. Но Балаян простодушно игнорировал логику — и был прав, потому что делился с нами собственными недоумениями. Да, трудно жил Бирюк, а умер невзначай — зачем же жил? Почему смерть не была ему воздаянием, а лишь подчеркнула бессмысленность и бесцельность жизненных усилий и устремлений? Отчего так яростен прекрасный мир?

А мир и впрямь прекрасен. В фильме красоту жизни полно ощущает дочь лесника Улита, и ее мироощущением создан художественный мир картины. Зрители, надеюсь, помнят выразительный эпизод, естественный в течении печальных событий и в то же время воспринимавшийся как символ. В бедном жилище лесника металась и не искала выхода грустная простенькая мелодия. Это Бирюк доверил думу и мечту самодельной дудочке-сопилке. А Улита, подхваченная сиплыми, будто надорванными звуками, двигалась в невеселом танце, серьезная, изящная. И — завораживающая, ведь ее танец был ворожбою.

Тоненькая девочка одаряла нас красотой и печалью, была душой фильма. Все, чего, разобиженный, не соглашался понять режиссер-постановщик и не мог простить, все, что прозревал он в людях, в природе, было прочувствовано Улитой, постигалось ею и оставалось непостижимым для нее. Рядом с несчастной долей Бирюка и в прямой связи с его судьбой заявляла о себе робкая, неотступная, тщетная настойчивость девочки, отдающей, внушающей любовь и горюющей из-за того, что окружающая Улиту, Бирюка, всех нас реальность так сурова, так доступна злу и уродству. Истинная, озаряющая экран роль девочки Улиты требовала и актерских и неактерских средств исполнения, иными словами — истинным исполнителем этой роли был режиссер Балаян, разве что не он танцевал в кадре под унылые звуки дудочки.

Экран позволяет одним кинематографистам рассказать, что творится в мире, другим — творить мир в силу и меру отпущенного дарования. В лучшей (на сегодня, разумеется) картине Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1983) по оригинальному сценарию Виктора Мережко — с наибольшей полнотой проявился животворный талант режиссера. Особенностями кинорежиссуры было обусловлено художественное своеобразие нового произведения.

Известный драматург, усмешливо,

но не облегченно рисующий современные нравы и конфликты, не раз подводил к экрану разнохарактерных чудаков, увы, не украшающих жизнь,— ведь есть и такие. В «Полетах» Мережко вывел на обозрение некоего Сергея Макарова, чьи выходки ошарашивали близких и неблизких ему людей, сам же он при этом впустую растрачивал себя. Над психологией странного субъекта режиссеру, взявшемуся за литературный сценарий, следовало крепко задуматься: уж больно чудной намечался герой.

И Балаян, конечно же, задумывался. И, судя по результату, представил себе Макарова как неприкаянного и неугомонного человека, который самому себе не мил. И, по-видимому, спросил Балаян: а почему Сергей Макаров стал таким? — и этот вопрос неслышно, но громко прозвучал в фильме, в тревожном повествовании не только о человеке, но и о времени, которое ныне вспоминается как застойное и которое было застойным, когда создавалась и когда прокатывалась картина. Серьезные намерения режиссера переменили участь сценария: драматург написал удивляющую читателя комедию, режиссер поставил удивляющую зрителей драму, сложенную из комедийных, написанных Виктором Мережко эпизодов.

Работая над фильмом, Балаян обрел надежного союзника в лице исполнителя главной роли — Олега Янковского, артистичного и умелого. Актерское обаяние было приумножено режиссерским, и достигнутый в общем труде художественный результат казался по внешним признакам простым, не потребовавшим больших усилий. Публика, глядя на экран, с нарастающим интересом и без умственного напряжения следила за ловкими проделками и скандальными поступками Сергея Макарова и до поры до времени — до самого конца картины — его не осуждала. У зрителей, наблюдающих за героем, даже вопросов не возникало, почему, скажем, сорокалетний Макаров держится мальчишкой и не то что степенности, но ни опыта, ни достоинства не нажил и местом в жизни не обзавелся. Почему он, паясничающий, циничный, изолгавшийся, изобличенный во всех своих грехах знакомыми и близкими людьми, любим этими же принципиальными и совестливыми людьми? Да и нам он симпатичен — почему? И главное, откуда он взялся, чем порожден?

Увлеченные происходящим на экране, мы, зрители, видели, как устал Макаров от себя и как непрестанно и изобретательно пытался взбодриться и как неуклонно загонял себя в тупик,— жаль было человека. Волна сочувствия подымалась в наших душах — понимание пока что не накатывалось. И лишь в конце мы прозревали, но не хором, не в массе, а каждый сам по себе и по-своему.

Вновь кинорежиссер присочинил к литературному сюжету свою концовку. Вновь пластическое завершение фильма, наделенное обратной силой, дополняло многозначное и не разгаданное произведение еще одним значением, тоже загадочным, но каким-то странным образом разъясняющим картину, героя, время и что-то в каждом из нас.

В эпизоде, который заключал картину, Балаян показал зрителям развенчанного героя, не сумевшего подняться над суетой, взлететь, высвободиться во сне иль наяву. Окончательно сокрушенного Сергея Макарова режиссер «устроил» в укромной выемке — в стогу сена и придал Сергею позу неродившегося ребенка. С верхней точки фигура Макарова — с поджатыми ногами, со скрюченным позвоночником — походила на вопросительный знак, и все вопросы, которые мы не успели себе задать, хлынули на нас. Но — вопросы, не ответы.

Монтажный план с укрытым от сторонних глаз героем предоставлял зрителям свободу толкований. В каких-то суждениях все мы сходились, оборачиваясь на просмотренный фильм: понимали, за что расплачивается Сергей. В каких-то представле-

ниях, ассоциациях, личных прикосновениях к увиденному мы расходились. Среди части зрителей (я в этой части) бродила догадка, что режиссер, согнув артиста утробным калачиком, как бы вернул не прожившего свою жизнь должным образом Сергея Макарова в лоно земли, то есть в материнское лоно. Мне вспомнилась стародавняя ламентация одесских биндюжников: «Ах, мамочка, роди меня обратно!» — и это толкование мне кажется обоснованным.

В фильме была особенно подчеркнута одна странность в поведении Макарова. Мы узнавали, что Сергей вот уже несколько лет никак не напишет письма родной матери. Видели: вроде бы уже решается, берется, приступает — нет, не получается, он измучен, судорожно комкает лист бумаги. Можно бы выдвинуть бытовые и психологические мотивировки несовершаемого действия: поставим себя на место героя — сыщутся объяснения и найдется, в чем нам себя и Макарова винить. Однако мне здесь мнится в качестве главной мотивировка художественная. С финальным эпизодом крепко связанная.

Я несколько раз смотрел картину, и на каждом просмотре мне казалось, что в закадровой близости в какой-то момент возникает образ матери Сергея, не прорисованный ни единым определяющим штрихом, но в незримом целом вполне определенный и конкретный — облекаемый в плоть сознанием. И в последний момент действия, когда судорога корчила Сергея и мне мерещилось, что он всем своим естеством воззвал к матери и, как ребенок, полагается на нее в готовности переродиться,— я заново и взвешенно оценил прошедшую передо мной жизнь героя. Да, жил он безнравственно, однако в образе матери всегда представлялась ему нравственная, духовная опора, вот только не хватало духу обратиться к ней, и, безвольный, бесшабашный, он страдал, гнал от себя черные мысли, продолжал куролесить.

Из множества верно подмеченных режиссером примет и предметов складывался в «Полетах» знакомый нам и глубже постигаемый материальный мир недавнего бескрылого существования. Художественное осмысление этого мира было основано на подспудном ощущении ничем не восполняемых душевных потерь, все явственней обозначавшихся на каждом следующем сюжетном повороте и ярко освещенных финальным кадром. Балаян, как и в прежних своих работах, заложил в основу фильма правду собственных чувствований. Это он, отзывчивый художник с живым воображением, принял на себя груз наших ошибок и обманов, и высоких пустых слов, и низких свершаемых поступков. Это он, блудный сын, неоправдавшаяся надежда матери,— вон куда хорошего человека заводит воображение! — эгоистично уклонялся от налагаемых материнской любовью, законами человечности требований совести и долга перед собой и перед людьми.

Роль Макарова блистательно сыграл Олег Янковский. А Балаян, расставлявший акценты, позаботившийся о том, чтобы герой фильма производил на публику желанное впечатление, с удивлением запечатлел противоречивое поведение Сергея Макарова и не скрыл своего недоумения по поводу его чудачеств. Отношение режиссера к герою передается зрителям: мы ощущаем, что Макарову оставлена какая-то непонятность, загадочность. Иной художник может убедить свою аудиторию в том, что знает о персонаже все, и таким же знанием снабдить желающих. Но Балаян и сам знакомится и нас знакомит как будто бы не с персонажем, а с живым человеком, и тот человек не нараспашку выступает перед согражданами. Режиссер, хотел он того или нет, донес до нас свое чистосердечное удивление, некоторую озадаченность тем, как странен, непредсказуем действующий себе в убыток Сергей Макаров. В итоге — в нашем восприятии оказалось туго сплетено все, что удалось узнать о герое

фильма, с тем, чего мы не дознались, но почувствовали. И тот, кто уловил, что чудак-человек по фамилии Макаров живет не по заданным правилам целесообразно сконструированного лица, а по законам жизни и по прихотям характера,— тот немало приобрел, посмотрев «Полеты во сне и наяву».

Прекрасный этот фильм упрочил репутацию одаренного кинорежиссера. И если в прессе не так уж много слов было произнесено об искусстве Балаяна, не так основательно, как надо бы, исследовалось его творчество, то лишь потому, что редкостное кинематографическое дарование этого режиссера и очарование этого таланта видны в изображении, слышны в звучащей речи, в фонограмме, но не поддаются словесному описанию, не живут на письме. Точно так даже самое проникновенное музыковедческое размышление не дает о музыке ни малейшего представления. Художественного представления.

После «Каштанки», «Бирюка», «Полетов» даже явные неудачи не заставили бы поклонников Балаяна усомниться в его способностях и возможностях. Да их и не было — явных неудач. В течение сравнительно короткого времени Балаян поставил три картины — телефильм «Поцелуй» (1983), экранизацию одноименного чеховского рассказа, и два кинофильма по оригинальным сценариям: «Храни меня, мой талисман» (1986) и «Филер» (1987). В недружном хоре откликов слышались и хвала и хула, единодушным было уважение к художнику.

Я не видел телефильм «Поцелуй» и к спору об этом произведении подключиться не могу. Что же касается двух названных кинокартин, то они меня огорчили. Мне показалось — говорю без обиняков, — что режиссер занимался не подобающим ему делом. Фильмы мне не понравились именно потому, что не прозревалось в них особое дарование Романа Балаяна. А еще я досадовал, предполагая, что режиссер выходил к зрителям с чувством творческого удовлетворения. Как раз таким, удовлетворенным, выглядел он, давая интервью, выступая по телевидению. Я бы предпочел, чтобы он испытывал святое недовольство собой, но он в это состояние не впадал.

Зощенко с грустной и умной шутливостью писал о поэте, который неверно распорядился божьим даром: «Муза ему долго не давалась, а когда далась, то поэт просто удивился оттого, что у него с ней получилось». Малый оказался самокритичный. В цехе кинорежиссеров самокритика не является движущей силой: профессия вырабатывает решительный, отметающий колебания характер, полагаться приходится на себя, а копаться в себе опасно — расслабляет.

Однако не слишком ли круто я повернул, не тороплюсь ли с оценками и обобщениями? За критиками, признаться, водится такое: чуть что не понравилось на экране — рубим с плеча, не вникая в резоны создателей фильма, и поспешно упрекаем режиссера, объявляя промахом его попадание в невидимую нам цель. Между тем даже тогда, когда налицо отход художника от прежней позиции, следовало бы уразуметь, что́ в том проглядывает — измена себе или новое рождение. Быть может, изменился сам он, художник, кинорежиссер Роман Балаян,— повзрослел и, утратив юношескую наивность, стал иначе смотреть на мир. Может, есть Балаян периода «Полетов» и есть — периода «Талисмана», и задача критика в этом случае — уяснить, куда и зачем пришел режиссер и каким он стал.

Несомненной новизной разрабатываемой идеи отличался литературный сценарий Рустама Ибрагимбекова, названный заклинанием «Храни меня, мой талисман». Пушкинская строка, повторенная в стихах Булата Окуджавы, дала это название, к заветам давнего времени обращался автор. Кинодраматург под прозрачным покровом придуманной им истории размышлял о душевной стойкости, о неготовности наших современников защищать принципы личной чести.

Помнится, сценарист был участником телевизионной «Кинопанорамы», когда фильм еще не вышел на экраны, и на вопрос ведущего, чему посвящена его работа, ответил примерно следующее. В человеке живет и должно быть оберегаемо чувство собственного достоинства. Интересно и небесполезно рассмотреть, что сталось с некогда строгим понятием чести. Ведь в прошлом существовал кодекс чести, оскорбленный господин мог вызвать обидчика на дуэль и таким образом постоять за себя. Сегодня этот механизм самозащиты представляется анахронизмом, но не оказывается ли современный человек безоружным в момент, когда кто-либо оскорбляет, ранит его...

Ибрагимбеков сформулировал идею своей вещи с большей четкостью, чем это у меня по памяти получилось. Этот сценарист всегда мыслит очень четко, и, пожалуй, в каждом его, известного писателя, произведении, предназначенном для кинематографа, целевые установки предстают совершенно определенными и дан ключ к экранному воплощению. Не связка ключей на выбор постановщику — один-единственный ключ.

Центральным событием сценария была дуэль, нелепая в наши дни, жалкая по всем деталям и не задавшаяся, не смывшая оскорбления. К обиде, мучившей главного героя, добавился стыд за случившееся — достоинство страдало вдвойне. Интеллигент-гуманитарий Кирилл Константинович (в фильме Алексей Петрович), оскорбленный наглым и подлым человеком, призвал его к барьеру, но выстрелить в обидчика не смог, так что лопнула затея и очутился он в глупейшем положении, корил себя всячески и задним числом лихорадочно перебирал в памяти перипетии злосчастного события — сценарий был выстроен из интроспекций и ретроспекций. Автор словно воспользовался сумятицей оправданных и надуманных переживаний героя и умело отсекал возможное читательское недоверие к сумасбродной выходке новоявленного и несостоятельного бретера.

Балаян перестроил сюжет: действие фильма развертывалось в хронологической последовательности и предъявлялось со стороны, доступное прямому наблюдению. Ключ драматурга не понадобился режиссеру. Но, рассказывая по-своему драматический случай из жизни, показывая «как было дело» — что и за чем следовало, постановщик фильма не получил права на пробелы в повествовании. Избранный принцип сюжетоведения обязал его мотивировать исключительный поступок героя.

Предстанет как факт: Алексей Петрович оскорблен поведением негодяя, который покусился на честь его жены, и, ослепленный обидой, приревновал жену к негодяю. Но чтобы после этого и вследствие этого бросить злодею вызов, надо было обладать необщим состоянием нервной системы — повышенной, затмевающей разум чувствительностью. Именно такое и только такое объяснение находит режиссер. И наделяет обиженного, потерянного, неуверенного в себе Алексея Петровича беззащитной ранимостью.

Именно так охарактеризовал Олег Янковский, исполнитель главной роли, обнаружившееся в кризисный миг свойство уязвленного Алексея: «Мой герой оказался человеком с удивительно тонкой кожей. Для него непереносимым является то, что для другого может показаться мелочами жизни...» — надо полагать, что работавший с артистом режиссер держался этой интерпретации. По-моему, в таком истолковании характера героя умаляется изначальный, сценарием предложенный замысел и обедняется фильм. Личное достоинство нельзя измерять толщиной кожного покрова. И хорошо, когда к защите чести побуждает не ранимость, а развитое и сильное нравственное чувство.

Работая над «Талисманом», Балаян, как и прежде, стремился к созданию одухотворенной среды, бросающей отсветы на героев, на события и образующей значимый для зрителей контекст экранного произведения. Ре-

жиссер добивался желаемого, внедряя современного дуэлянта в живительный для него антураж. Действие было перенесено из повседневной обстановки, обрисованной в сценарии, из условий, не потворствующих рыцарским замашкам, в пушкинские места — в знаменитое Болдино. Здесь все нам на память приводит былое, здесь живал гордый человек чести.

Разворот событий в необычном окружении, в поэтической стихии был, так сказать, документализирован — удостоверен подлинными фигурами. Местные колхозницы с обрядовой старательностью водили хороводы, распевали частушки про ихнего Александра Сергеевича. К сюжету были кое-как приспособлены Булат Окуджава и Михаил Козаков, явленные зрителям как реальные поэт и артист, которых как будто не на съемку сюда занесло. И какой-то пантомимический ансамбль — сколько их! куда их гонят? — что-то бесовское изображал на том низком самодеятельном уровне, который верно свидетельствует о невыдуманности происходящего.

Усаживались в кружок Окуджава, Козаков, заезжий француз, а также соблюдающие правила игры артисты Янковский, Друбич, Збруев — беседовали. Меж ими все рождало споры и к размышлению влекло. Из долетающих, фрагментами зафиксированных культурных разговоров одно могло заинтересовать зрителей, другое — навеять скуку, но итоговой бедой становилось то, что история дуэли путалась где-то сбоку и выглядела совершеннейшим недоразумением. В колорите и в гомоне праздничного болдинского многолюдья, вдалеке от житейской повседневности, от серьезных проблем, то и дело встающих перед нами, вне сопряжения с раздумьями о смысле человеческого бытия дурманный поединок во всей его очевидной нелепости ничего не ставил на карту и ничего не решал.

В прежних по внешним признакам скромных, не принаряженных картинах Балаяна словно бы сами собой выдвигались социальные вопросы, именуемые бытийными, и возникающие по режиссерскому хотению экранные миры были им соразмерны. Простушка Каштанка, помесь таксы с дворняжкой, преданной любовью возвышала человека — и жизнь освещалась лучом доброты, и силой чувства была определена масштабность художественного произведения.

В «Талисмане» отнюдь не бытийный вопрос о том, как должно поступать с наглецами и обидчиками, не пересекается с вечными и насущными мыслями о человеческом предназначении, что всегда волновало Балаяна, и не соприкасается с высоким трагизмом, о котором понапрасну напомнило Болдино, с великими идеями, некогда рожденными здесь — в уединении, как сказал бы Пушкин.

До сего дня слышится мне панибратская попевка болдинской фольклорной бригады: «Все мечты и сказки Саши (это частушка о Пушкине, об Александре Сергеевиче.— *Л. Р.*) наяву теперь сбылись». Небогатые остались у меня воспоминания от экранного карнавального разноцветья. Но кто в этом виноват: тот, кому адресованы эти претензии, или тот, кто их адресовал,— Балаян или я, ему оппонирующий? Я не увидел в фильме и не разгадал художественных намерений режиссера, я не ощутил на сей раз притягательности режиссерского таланта — меня за это упрекать или Балаяна?

Пора оговориться: я излагаю свои соображения и, как могу, аргументирую их, я делюсь своими убеждениями и сомнениями, но судить о собственной проницательности не берусь и, уж конечно, режиссера не поучаю. Чего же хочу? На это я постараюсь ответить после того, как выскажу свои замечания о фильме «Филер».

Свое отношение к последней картине Балаяна я назвал бы двойственным. Меня не взволновала трагическая история учителя гимназии, не сумевшего противостоять коварству жандармского полковника: иноска-

«Филер»

«Храни меня, мой талисман»

зательность меня расхолаживала. Но что рассказанная история трагична — сознаю, и что актуальна — тоже понимаю. Меня бы удовлетворило то, как складно поставлен «Филер» и как доходчиво, хотя иносказательно, воплощена в картине определенная, верная идея. Но я не мог забыть, что режиссером-постановщиком фильма является Роман Балаян,— не оправдывал он моих ожиданий.

Любимый «Бирюк», восхищавший меня незаданностью, естественной связью закономерных событий и самопроизвольного течения жизни, на просмотре «Филера» не вспоминался. Нелюбимый за настырность «Талисман» все время напоминал о себе. Опять мучился в придуманных сюжетных обстоятельствах ранимый интеллигент. В новом сюжете он не умел выбраться из тупика, побежден был коварством и в конце концов, обманутый, полагающий себя предателем, решался на самоубийство. Опять режиссер призвал к работе Рустама Ибрагимбекова и в равноправном соавторстве с драматургом расставил, как силки, гибельные ситуации, опутывающие героя так, что тот вынес себе не подлежащий обжалованию приговор и привел его в исполнение. И опять артист Олег Янковский сыграл главную роль. Здесь он представил публике подавленного человека, обескураженного проигрышем злой силе, но не могущего смириться с бесчестьем.

Для зрителей старшего поколения, для людей, всякого повидавших и многого натерпевшихся, история учителя Воробьева, развернутая в повествование об уловлении невинной души, — это не урок, но своевременное напоминание. Подобными трагическими историями нас баловала жизнь совсем недавно, и кто-то попадал в беду, кому-то удавалось ее избежать — опыта набирались едва ли не все. И угроза бесчестья, случалось, нависала над нами. Пришло время осмыслить все это.

Молодым же тем более стоит вглядеться в разыгранную по ролям историю, по ходу которой полковник из «органов», из жандармского управления пытается превратить в осведомителя честного и порядочного человека. А Воробьев на подлость не способен, он, напротив, бывал увлекаем благородным порывом, но не ощущал себя стойким и независимым. Думаю, однако, что молодые зрители будут сторонними наблюдателями, не ока-

жутся захвачены, вовлечены в раскручивающееся действие.

Помехой для них станет то, что события фильма, условно соотнесенные с историческими фактами, отодвинут доверчивую молодежь в далекие, не обжигающие прикосновением дореволюционные годы. А вневременное отождествление себя, зрителя, с персонажем, без чего юношеское восприятие искусства не обходится, будет, по-моему, осложнено другим обстоятельством: препятствием к возможному сближению станет странное, отталкивающее физическое состояние героя.

Создатели фильма, на мой взгляд, перестарались, всячески подчеркивая порядочность Воробьева. Мало показалось им того, что гимназический учитель, не будучи борцом за свержение царизма, в знак протеста оставил место службы, когда узнал об аресте коллег-революционеров. В сюжете было к тому же придумано и недвусмысленно растолковано, что бывший учитель без оснований обвиняет себя в предательстве: он ошибался, считая, что выдал разыскиваемого властями человека. Но и этого авторам и режиссеру показалось маловато. Воробьева предъявили не только замороченным, обманутым дьявольской хитростью, но и физически обессиленным. Он изнурен болезнью, периодически обильно потеет в кадре, поводит затуманившимися очами, почти бредит — и тем самым освобождается от ответственности за свои поступки. Зрителю трудно идентифицировать себя с героем, погруженным в такое неприятное состояние.

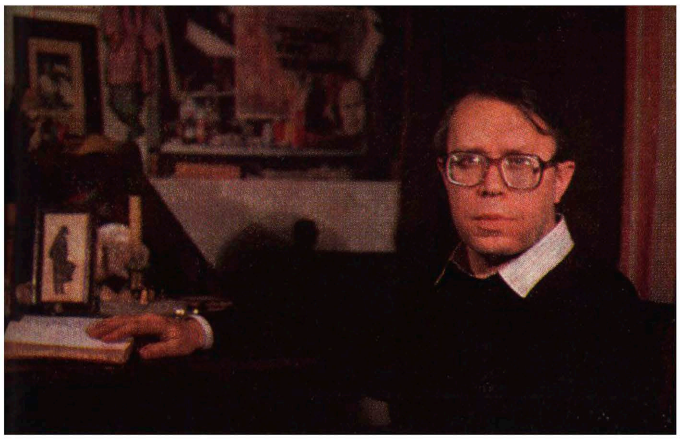
Совершенная определенность рассматриваемого характера и раскрытие этого характера в однозначной драматургической разработке — вот, как мне кажется, основной недостаток «Филера». Фильм поведал назидательную историю, в ней целиком заключен и ею полностью исчерпан идейный посыл. Содержание этой картины не может быть переосмыслено в меняющейся действительности, как это свойственно произведениям искусства, которые постоянно пополняются новыми значениями и вновь нужны входящим в жизнь поколениям не одной лишь памятью о былом.

Но сегодня фильм живет. Рецензент в «Советском экране» напористо и обоснованно хвалил картину Балаяна за то, что в нынешнее переломное время кинематограф повернулся к важной, острой теме. В самом деле, «Филеру» при всех его издержках дано участвовать в очистительной работе, которая ведется сейчас в нашем обществе,— утверждать прямоту и честность в человеческих взаимоотношениях, возрождать в людях старинное, но не стареющее благородство, укреплять чувство личного достоинства.

Злободневная (жаль, что чуть закамуфлированная) проблематика сближает картину с газетными и журнальными публикациями, которые мы сейчас обсуждаем наперебой. Но злоба дня короче жизни. И рядом с актуальным есть место для непреходящего, а «Филер» на это место не посягает. Непреходящее, «всегдашнее», такое, что связывает наши сегодняшние заботы с живым прошлым и чаемым будущим, дарят художественные творения, произведения долговечного искусства. «Каштанка» будет радовать и тогда, когда все мы перестроимся. Не застрянет в прошлом «Бирюк». И «Полеты во сне и наяву», вчера понимавшиеся как отображенье эпохи застоя, завтра предстанут переосмысленными, потому что никогда не переведутся странные люди, умеющие портить жизнь себе и окружающим и при этом внушающие сочувствие и симпатию.

Правду сказать, искусство и кинематограф не обязательно соединены и далеко не всегда устремлены друг к другу. Фильмы могут не быть искусством и не имитировать его притворной глубиной. И не надо принижать кинематографическое не-искусство, надо ценить экранизированные истории хотя бы за то, что они силой воздействия превосходят столь же содержательные словесные не-художественные изложения.

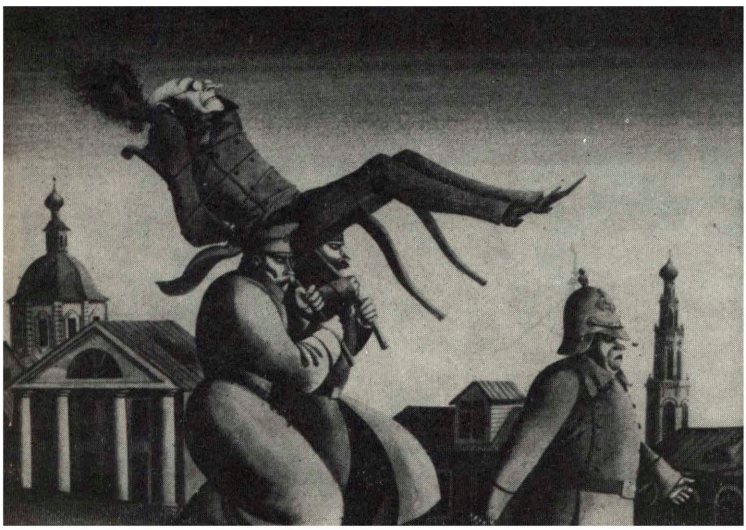
Сергей Алимов



Б. БЛАНК ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

Алимов Сергей Александрович — художник счастливой творческой судьбы. Он как-то сразу определился в своих стилевых симпатиях, «набрел на свою манеру». Его эскизы к мультфильмам, иллюстрации, станковую графику отличают композиционная завершенность, точный и скупой отбор деталей, гротескная острота персонажей. Блестящая сделанность придает его работам оттенок холодноватого совершенства. Привязанность к очень определенной, отточенной, выверенной манере исполнения эскизов и графики является следствием сознательного выбора и самоограничения эрудированного и широко мыслящего художника.

Фото Б. Головченко



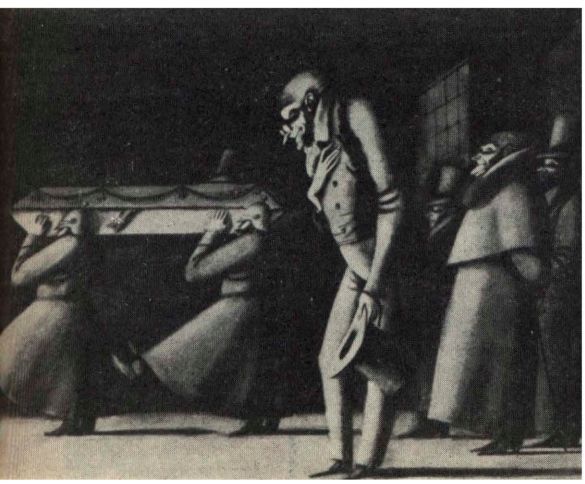
«Смерть Тарелкина»

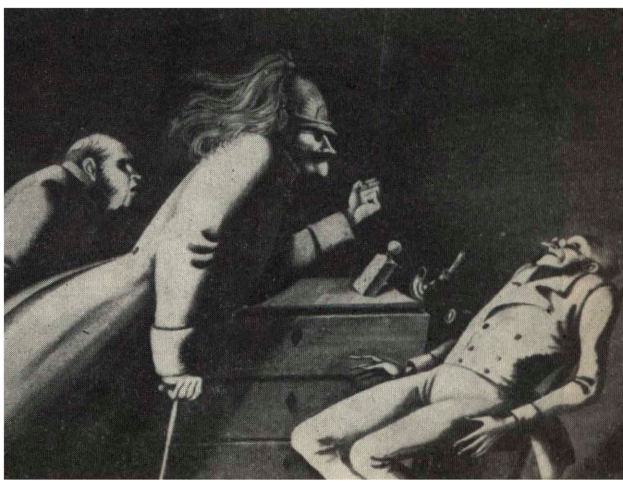
На 4-й полосе

«Каникулы Бонифация»,

«Черная, как канарейка»,

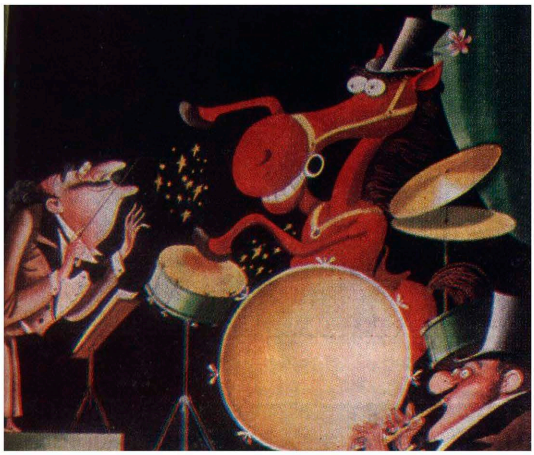
«Отелло-67»



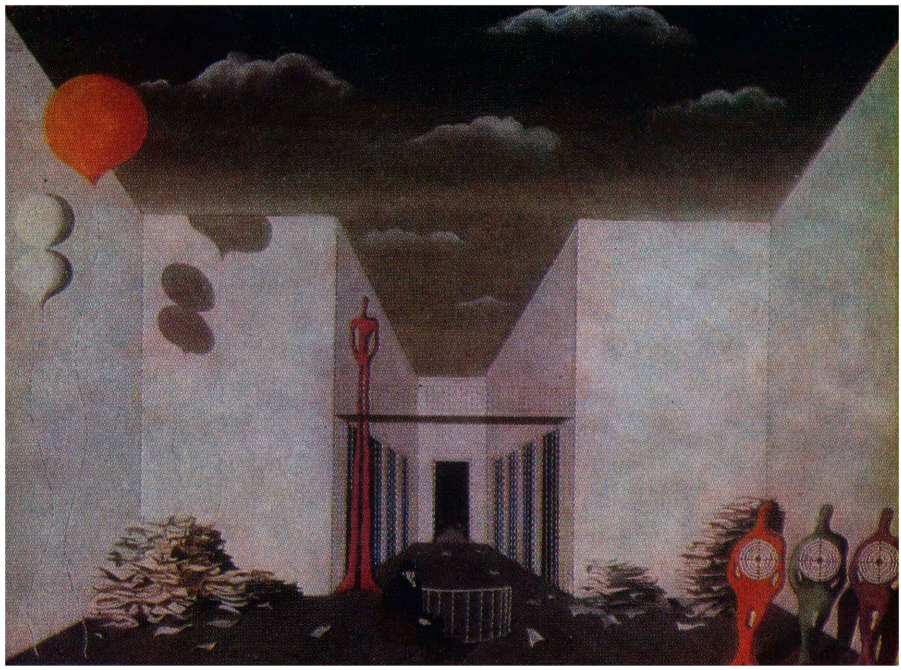


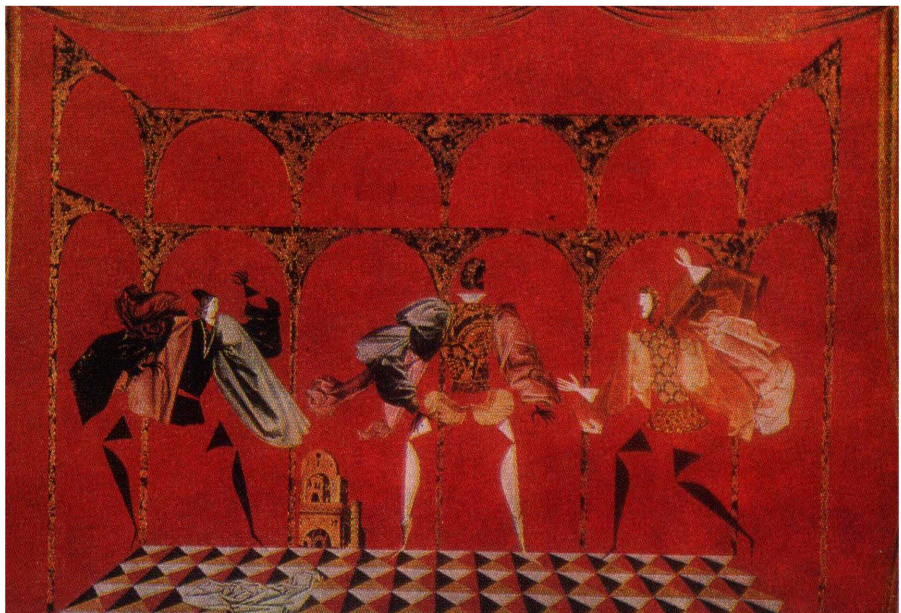
«История
одного города»

Иллюстрации
в журнале «Колобок»



«Маленький
Цахес»





Тут впору было бы призвать к разделению творческого труда: художник, занимайся искусством, а не-искусство оставь не-художникам! — но это ложный призыв, и к Балаяну обращать его никак нельзя. Наверное, есть на свете кинорежиссеры, мыслящие не образами, а практичными затеями, им с руки деловито прикидывать: вот это преподнесу-ка я художественно, а вон то подам как «бытовое явление» (Блок). Балаян этакой деловитостью не отличается, его, уверен, всегда ведет живое чувство.

Другое дело, что материал, приуготовляемый для экранного произведения, и цель, к которой стремится режиссер, в решающей степени предопределяют уровень и характер конечного результата работы, вернее — установку на результат. Вот сейчас, когда пишется эта статья, Роман Балаян приступает к постановке фильма по знаменитой повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». И хотя сам писатель указал в подзаголовке повести: «Очерк» — вкладывая в жанровое обозначение свой смысл, это литературное произведение не могло бы служить основой для публицистического киноочерка нравов. Здесь обязательно прикосновение к темным, неизреченным страстям, что нет-нет да и всколыхнутся в человеческой душе.

Всколыхнутся в глубинах, куда нелегко заглянуть. Режиссеру, чтобы создать этот фильм, каждому зрителю, чтобы воспринять его, придется собою достраивать образ Катерины Измайловой, постигать себя. Значит, фильм, основанный на таком материале литературы и жизни, обязан стать явлением экранного искусства. В противном случае — то есть в качестве живописания чьих-то чуждых нам нравов — картина не состоится, провалится как попытка с негодными средствами и неверно определенной целью.

Будем надеяться: ведь за экранизацию Лескова взялся чистосердечный и отзывчивый художник. Притягательность его таланта тем как раз и объяснялась, что режиссер — в произведениях, оказавшихся лучшими,— не отторгал от себя историю жизни действующих в фильме лиц, рассказывал о себе и становился близким для нас человеком. Будем надеяться! На то, что у нас впереди — одна, другая, не счесть, не загадать — встречи с истинными художественными произведениями этого кинорежиссера.

Теперь скажу, чего ради писал я статью про Балаяна и отчасти для него.

В какой-то пьесе встретилась мне смешная реплика самонадеянного педагога: «У меня нет оснований не доверять собственному авторитету». У меня, критика, такие основания есть. И должны быть: я вовсе не желаю, чтобы Балаян работал отныне по-моему, а не по-своему. Режиссер сам решает свою судьбу, сам творит «свой высший суд». Так тому и быть.

Знаю: есть критики, которым пришлись по душе разочаровавшие меня картины. Допускаю, что я в чем-то ошибся и что режиссер отклонит мои замечания и примет, а то и отринет похвалы моих товарищей — его дело. Хочу одного: чтобы Роман Балаян, отмахнувшись от поощрений и претензий, все же сам — сам! — задумался, всегда ли он в полную меру тратил себя в творчестве.

Разборы и размышления

Л. Лемешева

И горечь полыни на наших губах...

Наивное открытие последнего времени: батюшки светы, сколько, оказывается, рядом с тобой живет умных людей! Если раньше радовался любому мало-мальски независимому суждению, редким проблескам незаштампованной речи, то теперь — не знаю уж, как у других, а у меня даже некоторая подавленность с непривычки возникает от обилия проницательных и здравых суждений, тонких и глубоких наблюдений, от остроумия и изящества формулировок.

Но вот другое наивное открытие: хоть и разными словами, но все толкуют об одном... О двух-трех истинах, о которых неизменно проницательное человечество догадывается уже два-три тысячелетия кряду.

...Итак, три цивилизованных человека, представители научного, интеллектуального и материального прогресса заблудились в пустыне. Сначала всё безумно и красиво и немного таинственно (отличная работа оператора В. Башкатова): желтые библейские пески, эпическое безмолвие, взгляд откуда-то сверху — может быть, из космоса? Тогда из обжитого космоса — судя по тому, что до нас долетают обрывки репортажа с космодрома. А еще через секунду мы уже догадываемся — ну, конечно же, транзистор! — как же в самом деле, в пустыне, да без него.

А дальше такие знакомые, милые интеллигентные разговоры о чувственном восприятии, о слиянии с природой... Удивительно, что о боге ни слова. Впрочем, чему удивляться: в этой троице нет гуманитария. Она — Иветта Зяблова, ботаник; Он — Гелий Старин, биофизик; еще один Он — Авенир Авдеев, эколог. Ищут редкий сорт полыни для диссертации, а заодно для больного отца Иветты, в которую — нетрудно догадаться — оба героя влюблены.

Потом им будет становиться все хуже и хуже: усталость, голод, жажда. Красота больше не трогает, верблюды не умиляют, озеро оказывается соленым, слова ненужными, а пустыня бесконечной.

Из всех реальностей останется только одна — пустыня: сплав жары и километров зыбучего, оттягивающего ноги песка.

Но, к счастью, Они набредут на крошечный оазис, Седьмой гурт, где, по видимости, в полном согласии с миром живут четверо — старик Матвей Гуртов, старуха Верунья и двое молодых людей, Маруся и Леня.

А когда Они через несколько дней покинут оазис, там останутся только двое. Вы правильно догадались: старики.

Вот короткий сюжет картины «Войдите, страждущие!», взятый авторами из одноименной повести Анатолия Ткаченко.

Двадцать лет назад Леонид Осыка снял «Каменный крест», фильм по

«Войдите, страждущие!» (по одноименной повести *А. Ткаченко)*
Сценарий *А. Ткаченко, Л. Осыки.* Постановка *Л. Осыки.* Оператор *В. Башкатов.* Художник *П. Слабинский.* Композитор *В. Губа.* Звукооператор *А. Кузьмин.* Киностудия имени А. Довженко, 1987.

новеллам украинского классика Василя Стефаника, где рассказал историю покутского крестьянина Ивана Дидуха, эмигрирующего с семьей в Канаду. Недавно ленту впервые показали по республиканскому телевидению, и для многих она стала открытием, в том числе для тех, кто уже видел ее в свое время,— сегодня эта картина резонирует даже больше, чем вчера.

Боже ты мой, с какой силой трагизма, на какой высокой волне вдохновения, боли и страсти прощался с родным клочком земли и с горсткой своих односельчан старый Иван Дидух!

А теперь посмотрите, как нынче уходят, хоть и не за океан, но тоже навсегда: Маруся (С. Князева) тихо открывает дверь, переступает порог, промелькнуло белое платье во дворе — и нет больше Маруси.

А на другой день опечаленный, но сохраняющий достоинство Леня-пастух (А. Игнатуша) собрал небольшой рюкзачок, вскинул на плечо, открыл ту же дверь, переступил тот же порог — и нет больше Лени-пастуха в Седьмом гурте.

Ни слез, ни надрыва, ни долгих прощаний.

И старики тоже — на другой день ни единого словечка об ушедших, ни следов пролитых слез, делают себе привычные дела, последнюю ласку последнему гостю оказывают. И ему ни малейшего упрека — а ведь есть за что упрекнуть, есть...

И как раз добрейшего, ласкового, душевного Авенира.

Гелий — что? Гелий, как его играет Борис Хмельницкий, отнюдь не циник. Просто он — человек цивилизации и в таковом качестве по-своему честен, а главное — последователен. Ему эти сопли-вопли и сердечные придыхания по поводу патриархальной идиллии органически противны, ибо кажутся (не без основания) фальшивыми, снисходительной данью некоему установившемуся в порядочном обществе ритуалу. Нравы Седьмого гурта хоть и любопытны, но все ему тут чужое, ненужное — вот это истинная правда. Передохнул, по-современному быстро усвоил поверхностный слой новой информации, походя убил змею Ульяну (ну, невелика беда, кто ж знал, что у них тут гадюки как члены семьи), сымитировал драку с соперником на потеху капризной женщине, но под конец все-таки не удержался и дал ему настоящую зуботычи-

«Войдите, страждущие!». Маруся — С. Князева

ну, забрал женщину с собой и ушел. Валяйте, если хотите, играйте в свои возвышенные игры, но без меня.

И она, Иветта (тоже, кстати, продукт цивилизации на уровне мировых стандартов), по-своему честна и правдива, когда уходит с Гелием, хотя ей нравится больше славный Авенир. В общем-то Иветта (А. Одинг) не любит ни того, ни другого, но дразнит до поры обоих, пока не выбирает инстинктивно более сильного, точнее, более определенного.

А Авенир — он не холоден и не горяч, он тепл, что Достоевский, вслед за Евангелием, вменял человеку в вину. Он все обещает — и ничего не дает.

Вот и маленькой Марусе показалось, что эти ласковые задумчивые глаза, эта просветленная, чуть блуждающая улыбка обещают ей счастье. Бедная, простодушная Маруся...

А как близко к сердцу, в отличие от Гелия, как всерьез принимает Авенир историю Ходока, человека, искавшего полного слияния с природой и решившего даже стать сайгаком, чтобы узнать мир животных изнутри. В конце концов стадо сайгаков растоптало Ходока, учуяв в нем чужого, несмотря на все его ухищрения. Жутковатую эту историю расскажет гостям во время самума Леня-пастух.

Тут получится вольный или невольный образ-символ. Но, согласитесь, что-то искусственное, нежизненное, придуманное есть в этой и других подобных историях. Разве не чувствуем мы неуловимый привкус фальши даже в благородном герое айтматовской «Плахи», который тоже проник в среду наркоманов, выдав себя за своего, с целью узнать изнутри, спасти?

И когда в фильме Осыки Авенир спрашивает у старухи Веруньи с приличествующим ситуации благоговением, с желанием вникнуть, приобщиться: «Во что вы верите?»,— а та пожимает слегка плечами и отстраненно молчит,— я благодарна режиссеру за то, что он не заставил старуху поделиться с нами какой-либо доморощенной мудростью.

Что за люди все-таки герои этой картины? Из пустыни пришли одиночки, в пустыню назад ушли сами и увели других, тоже поодиночке... Что принесли Они с собой в этот маленький оазис, где другим людям просто еще не надоело пахать, сеять, собирать урожай?

А принесли Они разом с уверенностью и самодовольством смутную тревогу и беспокойство, вечно раздраженное самолюбие, легко достающуюся иронию и нервическую жажду движения. Они принесли духовный беспорядок, нечто прямо противоположное культуре. И самое замечательное, что никто из них не осознал своей именно в этом смысле разрушительной роли. Даже взыскующий истины Авенир, последним прощаясь со стариками, не пал же он на колени, не попросил прощения или хотя бы не сказал в глухой досаде, как говорил Печорин: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов?»

Нет, принимает как должное и их заботу, и добрые слова. Ходок хоть жизнью заплатил за свои безумные идеи, а этот чуток посентиментальничал, поиграл с народом и природой — да и слинял. За то, что сам он, как говорится, душой очистился, заплатили другие — прежде всего душевной смутой, которую он в них поселил.

...А с другой стороны — разве Они виноваты? И разве для смуты нет объективных оснований? Разве не виновата на самом деле безличная логика событий, неотвратимый ход вещей, неуследимая поступь истории? Если вспомнить, что модные профессии героев как раз «земные», то есть с изучением и защитой живого мира земли связанные, то что же выходит: новейшие науки развиваются сами по себе, движимые тоже своим собственным ходом (создаются все более прогрессивные теории, пишутся все более аргументированные диссертации), а земная практика развивается сама по себе? Два параллельных, нигде не пересекающихся прогресса?

Простой вопрос: старики помрут — кто в Седьмом гурте землю пахать будет?

Потрясающе снятые документальные кадры: огромное стадо сайгаков загоняют в грандиозную ловушку, а потом закалывают поодиночке — самый яркий художественный образ фильма, в буквальном смысле сочащийся живой алой кровью. Реальность — это. Адекватная реальность, отражающая неизбежную логику потребления, логику цивилизации, которая не может отказаться от собственных завоеваний, подгоняемая своим инерционным ходом, пока этот ход не прервет или грандиозная катастрофа, или полный пересмотр ценностей, всей философии жизни.

Л. Осыку упрекают за то, что и земля, и люди в этой картине лишены точного национального адреса.

Да в том-то и дело, что авторов интересовало состояние души среднестатистического сегодняшнего человека, безотносительно к его географическому местоположению, к национальной принадлежности и уровню образования.

Это мы все. Все вместе и каждый по отдельности. С горячей пустыней в сердце, которую если что и заполняет, то беспорядок. Полное смещение всех ценностей, всех принципов жизни, всех идей и мнений. Ситуация человека, оставленного в мире на собственное попечение и на собственный выбор. Ничему он так не завидует, как чужой безусловной вере (если избавлен, конечно, от вульгарной зависти к чужому успеху или чужим деньгам).

О Верунье (имя, конечно, не случайное) мы мало что узнаем из фильма «Войдите, страждущие». Матвей любил ее когда-то, но женился на другой. После смерти жены старик остался один, Верунья вернулась к нему, но поселилась отдельно: осталась верной, но предательства не простила.

Так во что в самом деле верит эта невозмутимая, упорно молчащая старуха в исполнении Л. Кузьминой? Думаю, в нравственные основы жиз-

«Войдите, страждущие!»

ни — что спокон веку было присуще интеллигенту, носителю культуры. Свойство, которое он постепенно утратил. «Положение человека как биологического вида на нашей земле вполне сравнимо с положением интеллигента в обществе: ни тот, ни другой не выполняет той функции, того назначения, к которому призван. Экологический кризис и кризис культуры сегодня слились и равнозначны»,— эта глубокая мысль Андрея Битова, высказанная недавно в интервью для «Литературной газеты», дает, на мой взгляд, исчерпывающий комментарий и к ленте «Войдите, страждущие!».

Картина Осыки самой своей пластикой, ритмом, отбором материала фиксирует существование тихих бесслезных сегодняшних наших драм. Есть роковые любовные треугольники без роковых развязок. Ибо разве это развязки — два напряженных, но строго контролируемых разговора, одна фиктивная драка, одна увесистая зуботычина? Нет победителей, нет побежденных. Все, что так красиво, так многозначительно и обещающе завязывалось, ничем не развязывается. Все обещано — ничего не дано. Иной зритель почувствует себя обманутым. Но это не художественный протест авторов, как многие считают. Это художественное содержание картины. Ее смысл. Ничего и не должно было произойти. Потому что с такими людьми, точнее, с людьми в таком душевном состоянии никогда ничего такого не происходит.

А теперь, чтобы быть до конца честной, признаюсь: все, что было сказано выше о фильме, выведено скорее из его концепции, как я ее поняла, чем из предложенных экраном характеров.

С большей или меньшей точностью догадываюсь, что делают актеры в этой ленте и уж вовсе не знаю, что и кого на самом деле играет замечательный, тонкий, любимый мною актер Григорий Гладий, исполнитель ключевой для фильма роли Авенира. Не знаю, как он относится к своему герою. Если все это всерьез — и который романтизм, и возвышенная задумчивость, и две-три риторические фразы, глубокомысленно произнесенные (заставляющие вспомнить восклицание Рёскина: «Пошлость образованного человека не имеет себе равной»),— если все это всерьез, без тени иронии по отношению к герою, тогда это откровенно плохо.

Но парадокс этой картины лично для меня состоит в том, что, независимо даже от субъективных намерений авторов, от того, что и как играют актеры, из нее выводится неоспоримый объективный смысл. И это кажется отнюдь не случайным.

Мне уже довелось писать, что в шедевре украинского кино «Тени забытых предков» Сергей Параджанов воспользовался образами традиционного народного праздника для постановки абсолютно новых художественных задач. Человеку возвращалось забытое ощущение тайны и неповторимости его существования во Вселенной, глубинного родства со всем живущим, с миром, за которым открылись бесконечность пространства и бесконечность времени.

Это был настоящий переворот — не только в киноэстетике, но прежде всего в сознании (естественная реакция искусства на рубеже двух общественных эпох).

Всякая новая религиозная, философская или художественная идея, как известно, порождает единоверцев. В лучших своих образцах украинское кино начало интересоваться в те годы не реалистически-бытовой правдой существования человека в конкретном историческом времени, но предельными состояниями духа, предельными ситуациями — чаще всего в их условно-поэтическом варианте. «Каменный крест» был единственным исключением в этом роде — он нес в себе черты не только поэтической, но, несомненно, и прозаической структуры. К сожалению, по этому пути не пошел дальше даже сам Леонид Осыка.

Почему, собственно, «к сожалению»?

Грубый административный нажим на искусство имеет более глубокие и драматические последствия, чем принято о том думать. Дело не только в том, что чего-то «не дали снять», дело в том, что искажается процесс нормального внутреннего развития художника. Обиды, ущемленное самолюбие, упрямое желание доказать свою правоту, иногда даже вопреки очевидности, а главное, ощущение недопетости, недовыраженности — все это порождает некий внутренний ступор, своего рода невроз. Художник буксует. Искусственно задерживается на единственном «своем», от чего по доброй воле, по естественной логике эволюции сам бы, возможно, давно отошел.

Так, Юрий Ильенко договаривает, допевает сегодня то, что должен был договорить еще в середине 70-х годов,— мы получаем драматически опоздавшие, уже во многом анахроничные (и по стилистике, и по мышлению) картины «Легенда о княгине Ольге» и «Соломенные колокола».

Так запоздало пытался допеть «Такую теплую, такую позднюю осень» (не случайная вышла перекличка слов!), а позже «Небылицы об Иване» Иван Миколайчук. Его судьба в этом смысле оказалась и вовсе трагической, уже непоправимой.

Думаю, что и Леонид Осыка, потерпев частичное художественное поражение в «Захаре Беркуте», где он малодушно пошел не за собой, а за модными образцами киноживописи, скорее бы вернулся к собственной органике, если бы не началось давление извне, если бы чувство личной свободы не вступило в сложные, подчас парадоксальные отношения с руководящими «вказівками», как говорят на Украине.

В ленте «Войдите, страждущие!» Л. Осыка снова — после во многом неудавшейся картины «Море» — впрямую вышел на современные проблемы и современные характеры.

Но те черты внутреннего кризиса, которые намечались в творчестве представителей поэтического направления в украинском кино еще в начале 70-х годов: статичность героев, невнимание к индивидуальной и социальной психологии, условно-поэтическое разрастание реальных жизненных конфликтов, условная, живописно-декоративная среда обитания, где больше «говорит» предмет, чем человек,— эти черты, не преодоленные, не изжитые в свой час естественным, нормальным путем, сегодня обнаруживаются в этой картине с какой-то обидной очевидностью. Удается многое, кроме «малости», — плохо получаются живые люди в живом контексте истории. Нехватка психологической конкретности и объемности персонажей мешает зрительскому восприятию фильма «Войдите, страждущие!».

Предметом переживания становится скорее сама мысль авторов, их пластическая концепция, порожденные ими ассоциации, чем отдельные человеческие характеры и судьбы, которые оказываются вроде бы не суть важны. Тоже, в общем-то, черта времени, черта восприятия. Хотя допускаю, что это восприятие критика. И даже в случае с Осыкой допускаю, что критика пристрастного. По крайней мере, мне трудно понять тех, кто скучает на его новом фильме. Он заставляет думать — а это, согласитесь, занятие и не скучное, и не частое в кинозале.

Киев

Разборы и размышления

Андрей Плахов

Перемена декораций

Кире Муратовой сравнительно легко дается смена материала, из которого она лепит свои сюжеты и персонажей. Герои и героини ее фильмов могут существовать в Одессе или любом другом городе, выглядеть и одеваться совершенно обыденно, как мы с вами. Но могут предстать и в облике «дна», экзотичных чудиков и босяков.

Эти «дети подземелья», живущие «среди серых камней», приходят, к примеру, из прозы Короленко; они родственны всей той ветви русской литературы, что сострадательна к невзгодам и горестям маленького человека. Но по своей жанровой и эмоциональной сути фильмы Муратовой тяготеют еще и к романтизированной беллетристике, к апофеозу простодушных, всепоглощающих и не подвластных уму страстей.

Все это не слишком-то проявлялось в «Коротких встречах» и «Долгих проводах», но тем не менее присутствовало «в снятом виде» в этих, по определению режиссера, провинциальных мелодрамах, которые поставили в свое время в тупик не только кинематографическое начальство, но и тех, кто разбирается в искусстве. Безыскусность — и манерность, подлинность — и форсированная взвинченность эмоций, отточенность — и нарочитая небрежность стиля: многое здесь перемешалось, давая повод для многочисленных упреков. Усматривали вредоносное влияние Антониони с его экзистенциальным срезом человеческих отношений; сама Муратова теперь находит в этих лентах, принесших ей двадцать лет спустя международную славу, чрезмерную — «как у французов» — изысканность.

Фильм «Познавая белый свет», снятый после полосы запретов и похороненного проекта «Княжны Мери», открывает нам не то чтобы новую Муратову, но полнее и шире обозначает ее мир, впервые наполнившийся цветом. Аляповатая пестрота стройки, недокрашенные стены, красные косынки девушек-маляров — вся эта визуальная дисгармония служит фоном для чего-то другого, состоящего из томлений, затаенных желаний и ощущения беспредельности порывов души. Кинематографическая изысканность (фильм снимал оператор Юрий Клименко, не имеющий равных по этой части) отливается в парадоксальный дизайн современного кича, в живописный соц-арт, порождаемый самой атмосферой наших городов и поселков, их вечно длящейся новостройкой, недостройкой, перестройкой, миграцией огромных людских масс, смычкой деревни и города, традиционным небрежением к соцкультбыту и песенным культом романтики дальних дорог. Так сказать, антониониевская «Красная пустыня» на социалистический лад...

Новый фильм, получивший несколько суховатое название «Перемена участи» (термин, уходящий кор-

---

«Перемена участи» (по рассказу *Сомерсета Моэма* «Записка»)
Сценарий и постановка *К. Муратовой*. Оператор *В. Мюльгаут*. Художники *О. Иванов, У. Шманов*. Звукооператор *И. Скиндер*. Одесская киностудия, 1987.

нями в античную поэтику), делался уже в иной ситуации, когда имя Муратовой было у всех на устах и от нее ожидали такого же «маленького чуда», каким выглядит теперь ее давняя дилогия.

А может быть, и чуда большего масштаба. Хотя мы уже, кажется, твердо убедились, что запрограммировать значимость произведения искусства, его попадание «во время» невозможно, но глубоко въевшийся идеализм побуждал желать, чтобы именно Муратова именно сейчас сделала картину, в благороднейшем смысле «актуальную», в которой воплотились бы и перемена ее собственной творческой участи, и — как следствие — новое качество художественного мышления, о котором кто только не мечтает.

Оправдались ли эти ожидания? Признаюсь, что скорее нет. Перед нами, как мне он видится, фильм кризисный, переходный, внутренне диссонансный. Только определимся в терминах: они сами по себе не означают каких-либо огрехов и несовершенств; если последние и присутствуют, то об этом отдельно. Кризисность, дисгармоничность являют неизбежное, по всей видимости, состояние души, уже освободившейся от давления враждебных обстоятельств, но еще сжатой памятью об этих обстоятельствах, об их всепроникающей горечи. В этом смысле — по ощущению, по настроению — картина современна и близка многим. Мало того, вряд ли кто-либо из кинематографистов, равно как художников и из смежных сфер искусства, эту память, эту сжатость преодолел, критическую точку миновал.

Вернемся к Муратовой. Рассказ Сомерсета Моэма «Записка» был выбран режиссером еще «до событий» по принципу отталкивания от опасных зон: не современность (значит, нет риска «оболгать»); хоть и классика, но не русская (зарубежную, с точки зрения блюстителей, «коверкать» не так жалко). Вместе с тем в этом выборе присутствовал нехитрый, но тайный умысел: спрятавшись «за Моэма», поведать о тех же самых бедных людях с их запредельными, терзающими их существо страстями, с крайней степенью экзальтации и самовыражения, с их острой характерностью и одновременно — всеобщностью.

«Молодая светская женщина убивает своего любовника и пытается представить это как убийство в процессе самозащиты, скрывая, естественно, и от мужа, и от адвоката истинные свои отношения с убитым». Так звучит аннотация к картине, и так же мог бы быть аннотирован сам рассказ. «Записка», не в пример более знаменитым произведениям Моэма, набросана конспективно и почти антипсихологично. Кто-то рассудит: тем лучше, можно вышивать затейливый узор по крепкой детективной канве, где измена, убийство, шантаж составляют узлы криминального казуса, но они же суть живые иллюстрации трактата о нравах. Обе стороны канвы, однако, уже слишком чужды Муратовой: она не принадлежит ни к «мастерам интриги», ни к моралистам, и в обоих этих смыслах мелодраматизм всех ее лент обманчив.

Но что-то же должно было все-таки привлечь режиссера в обрисованной Моэмом жанровой сценке из жизни индокитайских колоний? Никогда не поверю, что Муратовой, до недавнего времени и не помышлявшей о заграничных вояжах, пришло вдруг в голову клеймить лицемерие и аморализм буржуазного общества, как это пишется в той же аннотации и как это делается во множестве образцов экранного ширпотреба.

В цикле колониальных повестей и рассказов Моэма присутствуют два мотива, для Муратовой небезынтересные. Это извечное этническое противостояние Запада и Востока. И это — парадоксы британского снобизма, вскормленные жестокой иерархией и ситуацией мирового господства, своего рода «комплекс великой нации».

Если первый из мотивов сегодня актуализируется, то второй отошел в

прошлое и выглядит по всем статьям архаично. Что не мешает ему питать такие, например, произведения классического стиля, как фильм «Поездка в Индию» старейшины английского кино Дэвида Лина.

Фильм этот, недавно прошедший в нашем прокате, и одноименный роман Эдуарда Форстера сразу приходят в голову, ибо там основная коллизия вбирает оба мотива, интегрирует их: белая женщина на Востоке, несовместимость «типовых» психологий рас, драматизм контакта между ними, усиленный элитарным чванством. Вроде бы то же самое в «Записке», но без подробностей исследования социального климата, провоцирующего недоверие и подозрительность, распространяющего «презумпцию виновности» на всех неевропейцев. Вместо этого — душная атмосфера уголовной западни, в которой не последнюю роль играет восточное коварство, и только фоном — клейменое ханжество колониальной морали.

Кира Муратова разворачивает и усиливает фон, при этом сгущает интенсивность красок — настолько, что они выглядят карикатурными. Невротичные джентльмены и потертые дамы (и те, и другие — в соболях), произносящие на южнорусский манер длинные словесные пассажи, — это, простите, не англичане в Сингапуре, а нечто уж совсем другое, напоминающее наших родимых снобов и псевдоаристократов, которые всюду, где бы ни оказались — от Одессы до Индокитая, — узнаваемы во всех своих прелестях. «А я всю жизнь мечтаю побывать в тюрьме! А вы в этом платье там были или в ихней одежде?.. Я люблю, когда кто-нибудь кого-нибудь любит...» — вот уровень истеричных, с придыханием, рассуждений «салона», взбудораженного терпким фактом скандала, но не его горькой сутью. «Салона» глубоко провинциального, с душком мещанского декаданса.

А быть может, дело как раз в том, что никто никого любить не умеет? Такой поворот темы мы уже встречали недавно — в картине Александра Сокурова «Скорбное бесчувствие». С фильмом произошла странная вещь: замысленный как послание человечеству, как предупреждение о духовном крахе цивилизации, он был трактован многими в качестве эстетического эксперимента. Проникнутый иронией по отношению к декадентской вычурности, обвинен в любовании распадом. Но смысл картины именно в этом: как абсурдны разговоры о любви, о духе в отсутствие того и другого.

У Киры Муратовой и в помине нет мессианских идей. Мир «Перемены участи» простодушен, если иметь в виду изначальный авторский посыл. Персонажи фильма еще в меньшей мере англичане, чем стилизованные под модерн начала века антигерои «Скорбного бесчувствия». Сокуров остроумно и сознательно вписал в конструкцию пьесы Шоу типажи современной интеллигентской богемы. Муратова дей-

ствовала скорее интуитивно, собирая «с миру по нитке», — ибо понимала, что никакой Сингапур ей в наших условиях не воссоздать. Да и нужно ли?

Натурные съемки режиссер провела в Таджикистане, в Исфаре — «мекке» наших киношников. Но не шла впрямую за натурой. Одежда, антураж, типы лиц местных жителей, орнаментальная живопись и народные мелодии, вкрапленные в картину, — все это по своему отбору и колориту условно может быть воспринято как принадлежность культуры монголо-тибетского региона, не тождественной культуре ни Средней, ни Юго-Восточной Азии и куда более аскетичной. Потому и появление в кадре нескольких персонажей вполне русских, по-русски чудаковатых (Муратова использовала фрагменты, не попавшие в насильственно произведенную редакцию фильма «Среди серых камней») прочитывается пусть не совсем органично, но и без натуги: мы-то знаем, сколь интернационален маргинальный человеческий пласт наших восточных провинций — Алтая или Приамурья, например.

Обобщенный Восток, увиденный в историческом и этническом симбиозе с Россией, — самое тонкое и замечательное в картине, а большой эпизод поездки за пресловутой компрометирующей запиской в хаос беспризорного «туземного» жилья, в фантастический город из камней, глины, песка и копошащихся человеческих тел, поездки, сопровождаемой дьявольским подмигиванием, похохатыванием, идиотскими припевами местного шантажиста из адвокатской конторы, — настоящее кино, вызывающее неподдельное чувственное наслаждение.

Собственно, этого и добивается, эту цель и ставит перед собой, автором, Кира Муратова. На одной из встреч со зрителями (зрителями, замечу, не «простыми», а «подготовленными»)

«Перемена участи».
Мария — Н. Лебле
Александр — Л. Кудряшов

она говорила о том, как ценит в кино декоративную философичность, то безотчетное удовольствие, что способен приносить экран вне зависимости от сюжета. Говорила, рискуя вызвать непонимание, даже протест: ведь гедонистические ощущения часто связываются с сугубо развлекательным зрелищем, «несовместимым с хорошим тоном». Но Муратова с подозрением относится и к хорошему тону, и к безупречному вкусу, и к культу якобы обязательного сопереживания. Когда ее спрашивают, как она расценивает поступки своих героев, осуждает или одобряет их, — признается, что испытывает к ним интерес разглядывания. Она не воспринимает эти «призраки экрана» в качестве живых людей, а если бы воспринимала, то из всех персонажей «Перемены участи» ее сочувствие вызвал бы один только Филипп — обманутый муж преступницы, доведенный в результате до самоубийства. Но именно он в сниженно-надрывном исполнении Владимира Карасева выглядит малопривлекательным занудой, чья функция вплоть до самого финала остается чисто сюжетной.

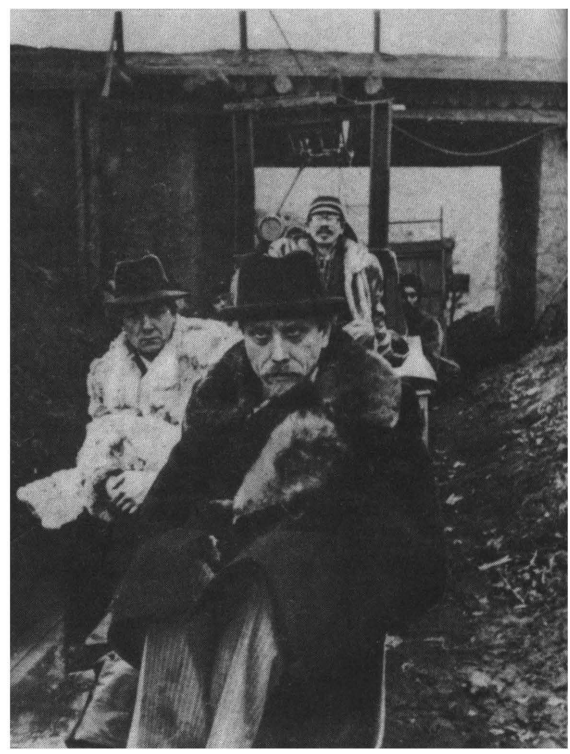
Сама же преступница и двое мужчин, втянутых в поле ее властного магнетизма, создают на экране переливы волнующих, интенсифицированных ощущений — ощущений не будничных, игровых, пронизанных жестоким эротизмом. Впрочем, это ни в коей мере не свидетельство их исключительности. Напротив, «модельность» ситуации, ее «архетипичность» подчеркивается даже универсальностью, вненациональным характером имен персонажей: Мария, Филипп, Александр...

Стремление проникнуть в тайники человеческого сознания и подсознания, обнаружить и расшифровать в них некий общезначимый эмоциональный код — это сквозило у Муратовой и раньше, но нигде не проявлялось столь беспощадно с подключением самых низменных сфер психики. И как раз здесь мне видится неизжитый комплекс, своего рода плач автора по не рожденному в свое время прекрасному детищу.

Когда-то Муратова хотела снимать в «Княжне Мери» актрису Наталью Лебле. Актрису, открытую для кино Рустамом Хамдамовым — режиссером и художником, на много лет замолчавшим, но в этом своем молчаливом присутствии продолжавшим влиять на лучших людей кинематографа. В том числе и на Киру Муратову. Как и Параджанов, Хамдамов окрылил ее, дал почувствовать самоценность экранной фактуры, декоративной детали, костюма, материальность и слоистость среды в каждом кадре кинопроизведения. А еще подарил ей Актрису — нежную, хрупкую, утонченную; слишком нежную и слишком утонченную, чтобы вписаться в правила повседневной, суетливой кинематографической игры.

«Нечаянная радость», где Лебле

«Перемена участи».



играла сестру героини Елены Соловей, осталась незаконченной работой Хамдамова; когда на этом же материале Михалков снял «Рабу любви», для Лебле там уже не нашлось места. Она мелькнула у Муратовой в фильме «Познавая белый свет» — сыграла одну из девушек-работяг в красной косынке, потом судьба забросила ее в экзотический край — на Филиппины. Оттуда она приехала спустя годы, чтобы сняться в «Перемене участи», и параллелизм жизненных ситуаций (белая женщина на Востоке) придал ее сверхпластичной манере игры характерность и жесткость, которые раньше не замечались. Ее Мария предстает на экране вовсе не «инфернальной», роковой красавицей, а женщиной уже несколько увядшей, угловатой и близорукой, подчас смешной. Но в решающие моменты психологического поединка, который она ведет с мужем, любовником, адвокатом, стражником — со всем миром, — ее взгляд озаряется огнем, осанка меняется, и мы безошибочно ощущаем силу владеющих ею порывов. Силу ума и самообладания. Силу ее женских чар и ее личности.

Адвоката играет в фильме Юрий Шлыков, которого Муратова с уверенностью видела в образе Печорина. Они с Лебле в то время много репетировали, не отсюда ли теперь их полная психологическая слиянность в кадрах, где под напором обстоятельств героиня фактически признается в содеянном, и трудно сказать, кто из них двоих — преступница или адвокат — более взволнован. Правда, когда Шлыков остается на экране без своей партнерши, его истерическая взвинченность, его соучастие в судьбе подзащитной выглядят, пожалуй, чрезмерными.

Вообще некоторая перенасыщенность драматургического раствора, замешенного на тайных и явных влечениях, не идет ему на пользу: какие-то элементы вещества фильма выпадают в осадок, не вписываясь в

**Филипп — В. Карасев,
Адвокат — Ю. Шлыков,
Клерк — У. Шманов**

его структуру. Это касается, как ни странно, и ключевой сюжетной коллизии: отношений Марии с ее любовником Александром — отношений, пропитанных садомазохизмом и балансирующих на грани «смертельного номера». Психологический натурализм в актерском поведении Лебле приходит в противоречие с условно-романтизированным обликом Леонида Кудряшова — Александра. Да и сами подобного рода ситуации, несомненно, имеющие соответствие в жизни, воспринимаются нами по привычке как специфически литературные: стоит вспомнить хотя бы бунинское «Дело корнета Елагина». Кинематографу в таких ситуациях становится дышать куда как трудно.

Здесь мы подходим, судя по всему, к главной проблеме, с которой сталкивает нас фильм Муратовой. И проблема эта вовсе не концептуально-этического порядка, скорее — эстетического. Те, кто говорит, что перед нами картина программно декадентская, живописующая человечество после грехопадения и потому безнадежно пессимистическая, ничего в ней не поняли. Мир Востока в фильме, при всей своей «ориентальной» неразгаданности, вполне реален и прагматичен. Зато кадры сорвавшейся и бегущей по степи лошади притягательны полнотой телесного самоощущения. Они вторят взрыву подавленной чувственности героев и свидетельствуют о неизбывности биологических проявлений жизни. Но также и проявлений духовных, которые неотрывны от вязкой и плотной физической реальности, от ее пластики и акустики.

Собственно, об этом дважды говорит сама Мария. Однажды — эзотерическими словами некой возвышенной книги: «С некоторого счастливого времени меня посещает дух или демон, или инкуб, не ведаю, как назвать его... Быть может, ангел... Я не умею различить его тело от его души, все в нем слитно и прекрасно, как его прекрасные глаза, глаза, как две ангельские ноты двух голосов в унисоне». А другой раз — от себя, но скорее — от самой Киры Муратовой: «Множество противоречащих друг другу вещей чудесно вмещается во Вселенной. Мир велик, и его разнообразие мне нравится. Все равно как зоопарк. Одни в чешуе, другие — в иглах, третьи под водой дышат. Одни едят друг друга, другие — траву. А четвертые такие маленькие, что их вообще глазами не видно. И нет ни одного такого зверя, который был бы правильным зверем, эталоном».

Прекрасные слова! И когда они отзываются в микроструктуре мира, созданного щедрой фантазией Муратовой, мы испытываем то самое безотчетное удовольствие, к которому она нас устремляет. Даже если некоторые фигуры — такие, как злая лилипутка, воспитанница Марии, чиркающая ножницами перед носом Александра, — кажутся уж чересчур причудливыми. Все равно: и эта маленькая бесовка, и бесстрастная, с раскосыми глазами «туземка», владелица роковой записки, и убогие жрецы местного развлекательного бизнеса — все это типажи, персонажи, для этого мира не чуждые, место свое безошибочно находящие.

Но вот уже фигуры двух сменяющих один другого тюремщиков грешат явной умозрительностью. С абсурдной обреченностью они, как заученный урок, твердят: «Мы все люди цивилизованные, белые люди должны быть друзьями, солидарны должны быть. Я не переношу туземок. Только белая женщина — женщина. То есть они формально тоже белые, но какие-то желтоватые». Тут «расовая проблема» вклинивается натужно, голословно, не задевая за живое.

Голословность, словесная агрессия ощущается и в ряде других эпизодов, особенно снятых в павильоне. Литературность сюжета, плюс литературность самих сценарных диалогов, плюс, наконец, весьма среднее качество перевода Моэма на русский язык — все это заглушает, засо-

ряет восприятие, уподобляет эти фрагменты фильма радиоспектаклю.

Уже говорилось о выразительности натурных кусков, снятых в реальной декорации Исфары. Когда же декорации приходилось строить, а потом осваивать их в плане света и цвета, ни художник, ни оператор не поднялись, я убежден, на высоту этой сложнейшей задачи.

Нет сомнений, что и сама Муратова тонко чувствует пластическую ауру кино. Недаром среди своих заочных учителей она называет Флаэрти и восхищается тем, как замедленно-гипнотично длится у него кадр с плывущей лодкой в «Луизианской истории». Но там речь все-таки идет о живой натуре...

Когда с первых же кадров «Перемены участи» мы попадаем в некую экзотическую оранжерею и становимся свидетелями многократно повторенной воображением Марии сцены, предшествующей убийству и насыщенной лихорадочным диалогом, — это тоже по идее своеобразный кинематографический гипноз. Как и финал картины, где каждый из героев до конца доводит свой психологический лейтмотив и произносит цветистое резюме по поводу случившегося. Однако пленительного завораживающего эффекта в желанной мере не возникает, ибо словесная фонограмма явно перегружена, а живопись кадра в своей динамике не поспевает за ней! В результате ни на минуту не смолкающие главные герои уподобляются тому самому болтливому снобистскому «салону», из которого их были призваны выделить столь экстраординарные события.

Несмотря на сказанное, считаю новый фильм Муратовой важным для развития определенной линии, которую можно обозначить как «поиски живого смысла культуры». Раньше эта линия пробивалась главным образом в сфере кино «чисто авторского», что, в расхожем понимании, означает — элитарного. «Перемена участи», неся в себе черты сильной и сложной режиссерской индивидуальности, есть одновременно разработка жанровой остросюжетной модели на стыке литературы и кинематографа. И уже потому является хорошим аргументом в спорах об «агрессивном снобизме» и якобы имеющей место дискриминации популярных жанров.

Инициатором этих споров выступил Станислав Говорухин, работающий на одной студии с Муратовой. Почти одновременно с ней он снял картину «Десять негритят» — тоже психологический детектив и тоже «из английской жизни». Экранизация полностью лишена культурного слоя, фоном мерцающего даже в самых непритязательных повестях Агаты Кристи. Съемки проходили в открыточно знаменитом Ласточкином гнезде, а «англичан» играли самые фактурные наши исполнители, чьи до боли знакомые лица на крупных планах внушают смешанное чувство изумления и неловкости. Глядя, как персонажи этого кровавого гиньоля гибнут один за другим, а дожившие до финала Т. Друбич и А. Кайдановский вступают в смертельный поединок, думаешь: как влекут наших кинематографистов жестокие игры респектабельных господ...

Ценю и фильм, и высказывания Говорухина за откровенность: он искренне привержен массовидным формам и жанрам кинематографа. Проблем и вопросов, подобных тем, что вызывает творчество Муратовой, здесь не возникает. Но, увы, позиция «слуги народа» все-таки уязвима и отдает тем самым снобизмом, который на словах предается проклятиям.

Есть испанская пословица: «Бог сказал: возьми то, что хочешь, и плати за это». Сделав «Перемену участи», Кира Муратова скорее всего не удовлетворит в полной мере ни поклонников ее прежних фильмов, ни тех, кто предпочитает «чистое» зрелище. Но внутренние перемены, которые происходят в ней как в художнике, касаются только ее самой, и она за них отвечает.

Необязательные заметки

Т. Хлоплянкина

Служенье муз не терпит суеты?..

...Он звонит всегда домой, как правило, поздно вечером и сразу ставит вопрос ребром:

— Вы будете рецензировать мой фильм (спектакль, телепостановку и т. д.)?

А иногда еще круче:

— Кому именно вы заказали рецензию?

И мне всегда хочется спросить в ответ:

— А вам не стыдно?

Но вместо этого я начинаю бормотать, что у нас в «Литературной газете» всего одна полоса, и поэтому далеко не на все фильмы мы имеем возможность откликаться. И при этом понимаю, что не надо бы, ох, не надо бы произносить это словечко — «все». Ведь Он, мой собеседник, — режиссер, сценарист, не важно, — вконец разобидится, если будет поставлен знак равенства между Ним и всеми. Он — единственный. Он — исключение.

Можно, конечно, посетовать на то, что неизмеримо упал в последнее время престиж критики вообще и кинокритики — в частности. Она превратилась в нечто вроде сферы услуг. И мы сами дали к этому повод. У иных моих коллег даже сложилась своя постоянная «клиентура», и уже заранее известно: даже если режиссера У постигнет творческая неудача, критик Х все равно найдет какие-то аргументы, чтоб его похвалить.

И все же вымогательство рецензий приняло слишком массовый характер, чтобы объяснить его лишь падением нравов в нашем кинематографе. Нравы, кстати, никогда не падают просто так — на это всегда есть серьезные причины. Что-то сломалось в механизме отношений между кино и критикой.

...Уже довольно давно я живу с ощущением хронического опаздывания куда-то, где я непременно должна была быть. Названия многих фильмов, о которых хотелось бы написать, так и остались в блокноте. Причем опаздываю не только я. Опаздывает вся кинокритика.

В минувшем году у всех на устах были «Покаяние», «Плюмбум», «Легко ли быть молодым?» — ленты, ставшие событиями. Но за этими вершинами ведь открывается и второй горизонт — не менее важный, не менее интересный. Почти никакой прессы, к примеру, не имела замечательная телевизионная лента В. Рыбарева «Свидетель». Где-то хранится у меня до половины написанная рецензия на «Зимний вечер в Гаграх», и, судя по скудной прессе, наверное, не только у меня. Я привела те названия, что сразу пришли в голову, но наверняка их список больше, и у каждого критика он свой. Документальное кино вообще вгоняет в панику: только за последние полгода появилась обойма прекрасных картин, о которых не то что писать, которые мы и смотреть-то не успеваем.

Около ста сорока фильмов в год выпускают отечественные киностудии. Кроме того, ежегодно на экране демонстрируется более ста зарубежных картин. Добавьте к этому документальное кино. Добавьте, наконец, телевизионное. Здесь маленький шедевр, перл создания может промелькнуть вообще совершенно незамечен-

ным — в неурочное время, бог весть в какой программе...

Поток! Поток, за которым критика явно не поспевает. В век сверхзвуковых скоростей она продолжает двигаться с неторопливостью колымаги. Мы работаем так, как будто попрежнему имеем дело с двумя десятками названий, хотя на самом деле — их несколько сотен.

Разумеется, нам не хватает журнальных, газетных площадей. Но и те, что есть, используются неразумно.

Периферийные газеты, к примеру, довольно большое место отдают кинорекламе. Что это такое, я испытала на собственном опыте, когда после выхода фильма «Кто стучится в дверь ко мне...» (где я была сценаристом) подписалась на газетные вырезки и начала получать пухлые конверты. Сперва я набрасывалась на них с жадностью, а потом вовсе перестала вскрывать, потому что уже знала, что во всех газетах — от Камчатки до Бреста — будет одно и то же: пересказ содержания, списанный из информационного сборника «Новые фильмы».

Реклама сегодня должна непременно носить личностный характер! Да и не только реклама. У меня, к примеру, после того или иного просмотра часто возникает желание что-то сказать о фильме, иногда — просто посоветовать: не пропустите его! Но в распоряжении газетного критика, в сущности, всего два жанра: старая, добрая рецензия и нечто неудобоваримое, называемое кинообозрением, где автор большую часть усилий тратит на то, чтоб одну картину как-то связать с другой. О фильме, попавшем в наше поле зрения, мы пишем длинно и подробно, с добросовестностью врача, который стремится обследовать больного — раз уж он пришел — по первому разряду: и легкие, и почки, и чем болела бабушка... Между тем иногда необходима блиц-рецензия, короткое эссе или опрос критиков, где каждый двумя-тремя фразами смог бы охарактеризовать то, что показалось ему интересным или, напротив, весьма сомнительным. Опыт рубрики «7×7», которую два года вела «Литературная газета», огромное количество зрительских откликов доказывают, что рубрика помогла людям хоть как-то ориентироваться в потоке телевизионных впечатлений. В кинокритике подобные опросы проводить, наверное, сложнее: фильмы растекаются по огромной нашей киносети и не смотрятся одновременно всеми в один и тот же день, — но все равно, надо что-то делать, менять — невозможно весь мощный поток втиснуть в прокрустово ложе двух жанров.

Мучительные для обеих сторон отношения художника с кинокритикой рождены множеством причин и не в последнюю очередь — ужасом перед забвением, перед этой «черной дырой», которая равно поглощает и ремесленную поделку, и фильм, достойный общественного внимания. Слово в прессе — хоть какой-то след.

Почему Он (режиссер ли, сценарист — не важно) звонит мне домой с удручающей регулярностью.

И мне всегда хочется запальчиво сказать в ответ:

— А вам не стыдно? Вот Пушкин, например, никогда не выпрашивал рецензий. Лев Толстой не обзванивал редакции. Да если и поближе к нашему времени взять — никто из крупных мастеров кино, насколько я знаю, таким вымогательством не занимался.

Но я понимаю, что он не Пушкин и не Лев Толстой. Он живет в эпоху информационного взрыва. Разумеется, служенье муз по-прежнему не терпит суеты. Но в эпоху информационного взрыва само творчество все реже ощущается как нравственный труд, как миссия. Впрочем, к сожалению, об этой стороне дела мы с моим собеседником как-то не задумываемся. Нам обоим важно успеть. Ему успеть пробиться к зрителю сквозь мощный, ежедневно набирающий силу вал фильмов, телепостановок, журнальных и газетных публикаций. Мне успеть разглядеть в этом потоке то, что достойно внимания...

Переписка с читателями

После драки

Вероятно, читатель сразу заметит, что в начале этого письма нет положенного в таких случаях обращения. Это не случайно: я просто не знаю, к кому обратиться: уважаемая редакция! Или уважаемые оппоненты? Или уважаемые читатели?.. Последнее, наверное, было бы правильнее всего, но и тут есть некоторая неловкость: почему я думаю, что моя история заинтересует читателя?.. Ведь история эта — моя личная, и письмо это — попытка разобраться в самом себе. Но эта личная история касается всех моих коллег. И, подозреваю, мой опыт понадобится еще не раз не мне одному.

А если уж совсем честно — история эта касается сегодня всех нас: граждан страны, людей конца восьмидесятых, времени перестройки.

Так вот, коротко, о чем пойдет речь.

Поздней весной 1987 года я и мои коллеги, четверо выпускников Высших сценарных курсов, занимавшихся в моей мастерской, по договору с Грузинской студией научно-популярных и документальных фильмов написали сценарий полнометражного документального фильма «Эксперимент». Он был посвящен проблемам сельского хозяйства, поискам выхода из тупика или, мягко говоря, из топтания на месте. Но на примере Грузии мы пытались дать событиям и людям не только экономическую, но и нравственную оценку, увидеть процессы пробуждения иного сознания, угадать черты нового, приметить опасности, обрести надежду. Работалось хорошо, интересно, опыт коллективного написания сценария показался нам удачным, студия приняла его к производству, и фильм по нему снял Л. Бакрадзе. Быстро и точно. Картина встретила теплый прием и поддержку на студии и в Госкино Грузии. Одобрили и концепцию фильма, и его художественный строй. Были предложены некоторые сокращения, легко выполнимые поправки непринципиального свойства, на которые и режиссер, и я, один из сценаристов (других при сем не было), дали согласие. Оставалась лишь некоторая этическая формальность. Дело в том, что картину деятельно опекал, активно помогал съемочной группе и даже снялся в одном из эпизодов первый заместитель председателя Совета Министров Грузии, председатель республиканского Агропрома и член Бюро ЦК КП Грузии Гурам Давидович Мгеладзе. Фильм ему, конечно, следовало показать: в силу сложившихся корректных отношений и для компетентной консультации.

Я был на этом просмотре, присутствовал при возникшем после него обсуждении. Не могу не выразить удовлетворения общей позицией, занятой Г. Д. Мгеладзе. Фильм никак не льстил руководимому им ведомству, обладал известным критическим зарядом и совершенно очевидно «выносил сор из избы». Не думаю, что это было приятно председателю Агропрома, но демократия есть демократия. Мгеладзе ограничился некоторыми короткими упреками в адрес конкретных лиц на экране (быть может, он прав), но в целом критику принял и фильм благословил

бы... Если бы не одно «но»... Достаточно определенно и категорично председатель потребовал изъять из фильма все (или почти все), касающееся персоны И. В. Сталина.

Понимаю, что теперь самое время рассказать, как фигурировала эта персона в фильме, но хочу все же сначала завершить сюжет. Аргументация Г. Д. Мгеладзе не показалась мне убедительной, и я пытался возражать. Успеха это не имело, еще и потому, что директор студии, еще вчера с небольшими оговорками приветствовавший фильм, согласился с мнением члена Бюро ЦК. Режиссер также согласился. Спор казался бессмысленным.

На следующий день, перед отъездом из Тбилиси, я оставил директору студии Ч. И. Амирэджиби письмо, в котором аргументировал свое мнение в защиту эпизодов, предлагаемых к изъятию. В противном случае я просил снять мое имя из титров фильма.

Так все и получилось: вопреки моему суждению поправки были сделаны. Я рассказал о происшедшем соавторам, они разделили мое мнение и написали соответствующие заявления. В настоящее время фильм «Кто хозяин земли?» выходит на экраны без имен его сценаристов.

Казалось бы, инцидент исчерпан?.. Отнюдь...

Шло время, и я не мог отделаться от чувства своей вины. Вроде бы все красиво: в титрах меня нет, нет и моих молодых коллег. Ответственности не несем, да и картина, вроде бы, и после этих урезаний сохранила боевитость... Но все ли сделал я, чтобы не дать совершиться злу? Ведь не поднял на ноги прессу, не заразил своей тревогой коллег, не обратился в конфликтную комиссию союза. Более того, сам проследил, чтобы поправки не топором вырубались, а хирургическим ланцетом делались: швов не оставить бы. Почему же так?.. Сознаюсь: не из опасливости и не из осторожности. В том споре после просмотра я был и горяч, и непримирим... А спустя три дня подумал о плети и обухе... Да еще, честно говоря, подумал так: политическая оценка И. В. Сталину дана определенно и точно, страна ее знает, конформизм некоторых ответственных лиц в Грузии и понятен, и не меняет дела. Бог с ним!..

Но шли недели, и становилось ясно: спор о Сталине, оценка его ошибок и преступлений становится оселком, на котором сегодня проверяется человек. Эта зловещая тень не дает и не даст нам — мне, семье, стране — покоя, пока не случится то, что так блистательно сделал в своем фильме Тенгиз Абуладзе: даже кладбищенская земля не должна быть осквернена, потому что существуют в мире оборотни... Не скрою, глубоко уязвила меня и финальная ремарка о Сталине, остающемся на сцене, из пьесы М. Шатрова «Дальше... дальше... дальше...»

Что сделал я, чтобы эта тень сгинула?.. Да ничего... Снял титры.

Вот послушайте, что же было в этом фильме и чего в нем теперь нет...

Уже на стадии сценария, разбираясь в корнях ситуации, сложившейся в земледелии нашей страны, мы понимали: понадобится хотя бы краткий экскурс в историю. И уж тут никак не обойтись без И. В. Сталина. Отсмотрев немало архивного материала из грузинских фондов, мы включили в сценарий эпизоды коллективизации, раскулачивания, съездов колхозников в 30-е годы. В этих цитатах были и кадры выступлений И. В. Сталина и надписи: выдержки из его речей. В частности, заверения, данные в 1931 году, о грядущем буквально через год расцвете социалистического сельского хозяйства.

Был в сценарии и еще один пласт, связанный с одним из его героев. Обаятельный и дельный человек —

директор совхоза не скрывал своих симпатий к Сталину, более того, держал и держит у себя в кабинете и бюст вождя, и его портрет. Это обстоятельство мы в фильме (кстати, по просьбе хозяина) не только не скрывали, но и подчеркивали. В финале фильма директор совхоза, на наш взгляд, вполне обоснованно говорил, указывая на бюст, что если современные идеи экономического управления хозяйством, материальной заинтересованности, поощрения самостоятельности останутся лишь лозунгами, то для роста продукции потребуется принять *Его* методы. А сумеем по-новому хозяйствовать — обойдемся и без *Него*.

Забегая вперед, скажу, что только этот эпизод, связанный со Сталиным, из всех бывших в сценарии да и привнесенных в ходе съемок, только он и остался в фильме. А вылетело вот что.

Только что у себя в кабинете директор совхоза искренно, с какой-то горестной усмешкой рассказывал, как раскулачивали (тогда запомнилось ему это слово) в начале 30-х годов в Сванетии крестьян, в их числе и его отца. Как отнимали корову, лошадь. В память об отце сохранил он сбрую и седло и держит теперь в совхозе вороного коня: мы видим этого коня в кадре. А чуть спустя видим в кабинете директора портрет Сталина. Особо изготовленный портрет, где в зависимости от того, откуда смотришь, вождь виден или как юноша-революционер, или как генералиссимус... Вот диктторский комментарий по этому поводу: «Вороного коня Григорий Ониани бережет в память об отце, а значит, и о том времени, когда судьбами страны, хозяев ее полей и виноградников вершил жестоко и разорительно, порой кроваво человек, родившийся на этой земле. И вот его изображение директор совхоза столь же любовно оберегает в своем кабинете»...

Чувствуете, какая крамола?..

А прямо встык с этим эпизодом старейший председатель одного из грузинских колхозов, восьмидесятилетняя Тамара Тавадзе, с верой и убежденностью говорит:

— С детства я любила этого человека. В комсомоле была: Сталин, Сталин, Сталин (в этот момент выходит она из правления своего колхоза, на фронтоне которого укреплен огромный плакат: Сталин в мундире генералиссимуса рядом с Лениным).

— Ты присутствовала при выселении Сталина из Мавзолея? Голосовала? — спрашивает дочь у Тавадзе.

— Нет. Я не пошла... Человека опозорили, опозорили Сталина, когда выносили оттуда... У-у, сатана Хрущев!

Как видите, тут крамола иного рода, как бы просталинская. Впрочем, и дальше, когда на вопрос: «При Сталине легко было хозяйствовать?» — Тавадзе лишь пожимает плечами (нашел, о чем спрашивать, неужели не ясно?), в дискуссию вступает еще один человек, опытный руководитель РАПО:

— После смерти Сталина прошло 34 года. Сегодня вспоминать те времена коллективизации и военные времена, что где-то его вина за то, что мы отстали в сельском хозяйстве, вина нашего предшественника, — это будет абсурд, конечно.

И такое есть мнение. А рядом иное: его высказывает народный контролер прямо в кукурузном поле, где только что обмерял делянки:

— Рациональное зерно взяли бы от тех, кто были объявлены «врагами народа»,— быть может, в настоящее время наше сельское хозяйство в лучшем положении оказалось бы! Но эту ошибку тогда допустил... Сталин. И что сельское хозяйство в настоящее время оказалось в таком положении, что пока на оптимальный вариант мы не вышли, может, это была ошибка его. Потому что тогда он не послушался никого, чтобы крестьянина не оторвать от земли.

Согласитесь: и в такой точке зрения есть резон. Более того, эту точ-

ку зрения мы, авторы сценария, как раз и разделяем, хотя, заметьте, не игнорируем и инакомыслящих.

Вот, пожалуй, и все купюры. Были еще на протяжении фильма кадры бюстов и портретов Сталина в разных дворах, домах и кабинетах. Фильм не педалировал этого обстоятельства, лишь фиксировал реальность, по просьбе директора студии это мы устранили сразу.

Понимаю, что есть кому спросить: стоит ли поднимать шум из-за незначительных купюр в фильме? Ведь начали у нас уже появляться фильмы, где вопрос об исторической роли и ответственности И. В. Сталина обсуждается и объемнее, и пристальнее. На это я могу ответить со всей убежденностью: стоит. Потому что это принципиально.

В самом деле, если киноразмышления даже такого толка, соблюдающие правила полемики («за» и «против»), не увлекающиеся хлесткими оценками, лишь ставящие вопросы, мимо которых нельзя пройти, вызывают столь резкое неприятие — чего же можно ожидать в более серьезных случаях? У меня есть основания предположить, что Г. Д. Мгеладзе выразил не только личную точку зрения. Тем более хочется понять: что стоит за нежеланием касаться этой темы, замалчивать то, о чем молчать сегодня несовместимо с человеческой совестью?

Среди аргументов в том жарком споре прозвучало и мнение, что мне, чужаку, сложно понять отношение Грузии к этому вопросу. Что публичное осуждение Сталина сегодня способно спровоцировать чуть ли не народные волнения. Что в бедах и горестях нашего общества, ошибках на пути его развития виновен никак не один И. В. Сталин. Что, наконец, узколобо и неверно отождествлять героя фильма «Покаяние» с личностью Сталина: это более всего Берия, а может быть, Рашидов, или Франко, или любой диктатор... И что зрители в России могут подумать, что все грузины — сталинисты, а зрители в Грузии, наоборот, оценят соотечественников, критикующих вождя, как непатриотов.

В этой мешанине резонов необходимо отделить зерно от плевел. Несомненно, мне, не грузину, не дано понять какие-то психологические нюансы. Более чем несомненно, что нам всем следует назвать тех, кто ревностно или бездушно и безответственно наследовал и продолжил дело И. В. Сталина. И трижды несомненно, что талантливое произведение Тенгиза Абуладзе никак не задавалось целью создать портрет конкретного человека. Однако реалии грузинского быта тридцатых годов, сегодняшних обычаев и нравов,— все приметы времени, как они ни разбавлены символикой средневековья, заставляют зрителя увидеть в персонаже и черты «вождя народов» (я имею в виду Сталина). И антиисторично не замечать, что все виновники наших заблуждений и тупиков были последователями и продолжателями *Его* зачинов.

Самое главное, чего не могу понять,— это короткую память людей, предложивших изъять из фильма эти эпизоды. Часто и подолгу бывая в Грузии, я нашел там и близких, и друзей. И не раз и не два слышал от них, как кровавый произвол Сталина обрушился прежде всего на Грузию, на грузинскую интеллигенцию более всего. Во множестве семей считали вместе со мной утраты, вспоминали две волны «чистки» и террора, рассказывали о пытках и расстрелах, перечисляли имена погибших — талантливейших художников, дирижеров, режиссеров — цвет нации! Говорили об ушедших на смерть и безвестность святых и праведниках, любимцах народа. Говорили, что едва ли не каждая третья семья в городах не досчиталась родных... Я знаю, что это правда. Да что там говорить — директор студии Чабуа Амирэджиби сам прошел через тюрьмы и лагеря...

Как понять эту вывернутую наизнанку логику: во имя того, чтобы

грузин не сочли поголовно сталинистами, изымать из фильма эпизоды, критически осмысляющие роль Сталина?.. Не стану заниматься статистикой, но думаю, что на дорогах России еще недавно было никак не меньше портретов Сталина за ветровым стеклом автомашин. И в служебных кабинетах в российской глубинке их тоже держат. Сталинизм — не принадлежность нации, это вненациональная религия рабов, тоскующих по палке. Взять палку, чтобы бить, или согнуться под бьющей палкой — нет разницы... Споря до хрипоты после фильма, мои оппоненты с жаром доказывали, что среди грузин нет рабов. Я так не думаю: есть они и среди представителей этой гордой нации, как хватает их среди русских, украинцев, евреев, узбеков. И чеховское «выдавливать по капле» относится не только к россиянам.

Вот и выходит, что не передо мной, «чужаком», как мне дали понять, объясниться бы грузинским охранителям светлого лика Иосифа Виссарионовича, а перед своими соотечественниками. Перед внуками и правнуками жертв сталинско-бериевского террора.

Не верю я и в мистификации по поводу народного гнева «в случае, если...» К нашему фильму это, вообще, не относится: в нем, к сожалению,— теперь я искренне сожалею! — не оказалось однозначной и боевой позиции. Но появись такой фильм (а я знаю, что об этом думают многие талантливые мастера грузинского кино) — неужели его спрятали бы от народа? Даже если допустить, что у определенного круга людей так глубоко это «заражение крови», то как и когда намереваются его лечить? Ждать, так сказать, биологического разрешения ситуации, смены поколений? Или все же постепенно, но решительно исцелять язву, предварительно ее обнажив?

Честно говоря, я не хочу, да и не могу, поверить в то, что охранителями руководит примитивное чувство гордости за геростратову славу выходца из Грузии. Согласитесь, уж слишком ничтожным был бы подобный уровень мышления: «Да, тиран, да, злодей, но какой силы и власти человек и как весь мир страшил! А ведь из наших, свой»... Что угодно понять могу, но не этот подход!

Могу понять иные опасения: мол, жесткая критика, раскрытие всех преступлений Сталина может вызвать антигрузинские настроения в стране. Но не забуду точного высказывания одного грузинского коллеги: Сталин потерял себя как грузина. Он боялся сюда приезжать, знал отношение к себе, знал, что подлинную цену ему ведают в Грузии, сколько ни уничтожал он тех, кто начинал вместе с ним в кавказской социал-демократии. И об этом надо говорить грузинскому народу. В полный голос.

Повторюсь: я никогда не смогу понять тех, кто опасается, что развенчание Иосифа Джугашвили станет поношением грузинскому народу.

Но я хорошо чувствую, какое искреннее всесоюзное и всемирное понимание встретил бы трезвый и точный анализ деятельности Сталина, сделанный именно грузинскими историками и исследователями. Пример «Покаяния» — вспомним еще раз — блестяще доказал это; гражданский акт, мужественный поступок Тенгиза Абуладзе именно так был всеми и оценен. И никакая косметика не затушует для меня и для многих на челе абстрактного «диктатора вообще» знакомые всем нам черты.

...Так для чего все же размахиваю я кулаками после драки?.. Почему занимаюсь «остроумием на лестнице»? Чтобы обелить себя, доказать, что хороший? Вряд ли это поможет, похвастаться нечем.

На стадии сценария, размышляя о роли Сталина и понимая верно эту зловещую роль, мы, авторы,

тем не менее, были сдержанны в оценках. Нет, не из осторожности, скорее из некой собственной отстраненности: не очень брало за живое... Когда фильм складывался в монтаже, как-то неожиданно, практически в одночасье, вдруг я поймал себя на мысли: да что ж это так я лоялен, так мягок в формулировках диктор-ского текста?.. Время уже обгоняло меня, нарастал уровень прозрений в журнальной публицистике. Я, словно в зеркале, увидел себя в одном из персонажей нашего фильма, в том самом народном контролере. Он, прежде чем ответить на прямой вопрос, кто допустил принципиальную ошибку в руководстве сельским хозяйством страны, как-то мялся, пока не выговорил несмело: «Сталин...» И тогда диктор из-за кадра помогал ему: «Слово, как говорят, не воробей — вылетело... Пока еще трудно это произносить, но, значит, пришло, наконец, время...»

Думаю, что это и про меня. И про всех нас. И ясно все, и умом понимаешь, и чутьем ощущаешь — ан, какая-то инерция держит и перо, и камеру. «Мяли много, оттого и мягок»,— говорил горьковский Лука. А время требует иной постановки: мяли много, оттого и *жесток*. Тверд.

Только мы сами способны продвигать все дальше границу нашей смелости, гражданственности, честности. Дальше, дальше, дальше...

Но нелепо думать, что мешать этому процессу будет лишь собственная наша инерционность. Кому помешать — найдется. Я пишу это письмо лишь потому, что встревожен позицией, которая была представлена мне как выражение воли Бюро ЦК КП Грузии. Пишу, потому что хочу понять: так ли это? Или перед нами привычный кивок наверх, свойственный перестраховщикам? Или просто частный случай, под который я «подвожу фундамент»?..

Нет, не могу согласиться: никак не частный это случай. Нетрудно увидеть, как удачно вписывается позиция тех, кто оскопил фильм, в меморандум контрперестройки, в ее манифест «Не могу поступаться принципами», напечатанный в «Советской России».

Сегодня частный случай с обычной картиной на одной из студий страны — хочу я того или не хочу — превращается в факт борьбы за перестройку. Плохо разгадываемое понятие «фактор торможения» приобретает конкретность. Проясняются бастионы, которые непросто одолеть. Проясняются и слабости тех, кто хочет бороться...

Нужный урок, мне кажется. Потому и написано это письмо.

Л. Гуревич

В редакцию журнала «Искусство кино»

Руководство киностудии «Ленфильм» приносит извинения переводчице Ф. М. Двин в связи с тем, что в титрах дублированного на русский язык итальянского фильма «И корабль плывет...» указана не ее фамилия как автора перевода литературного сценария (опубликован в журнале «Иностранная литература», 1984, № 9), а фамилии других лиц, к переводу отношения не имевших.

За грубые нарушения авторских прав переводчика виновные строго наказаны.

Администрация киностудии «Ленфильм»

Память — не только памятник

Хорошая, умная статья Аллы Марченко относительно документального фильма «Всеволод Кочетов» заставила меня отбросить все дела, чтобы прояснить одну принципиальную подробность в этой истории. Дело в том, что в период борьбы за свою картину молодой режиссер Н. Ключников приезжал в Москву, ища совета, помощи и поддержки не только у конфликтной комиссии, но и у секретариата правления СК СССР. С горечью должен сообщить, что вместо товарищеской и деловой поддержки он получил такую сумятицу мнений, такие неожиданные и порой прямо противоположные упреки, что, предполагаю, если и была у него до той поры энергия бороться, то после нашего размашистого обсуждения руки у него должны были опуститься.

Виной всему, конечно, сложность случая. Что ни говорите, перед ним был фильм, задуманный к юбилею писателя,— это диктует и стиль, и тон. Пусть не апологетику или не только ее, но оттенок чинного академизма. Фамилия сценариста во вступительных титрах (Ю. Идашкин) и поясной памятник в финальных кадрах увеличивали, упрочняли подобные ожидания. «Года минули, страсти улеглись...» Что осталось? Гранитный знак признательности. Место в истории. То. Се. О чем не мешает экрану — напомнить, а зрителю — припомнить и учесть.

Как бы не так! Фильм стал художественной диверсией, этаким сдержанным, как сквозь зубы, но очень едким эстетическим бесчинством. В академических канонах — боевая, взрывчатая публицистика, в стандартных рамках апологетики — памфлет! Как вы там ни судите, было отчего развести руками.

В нынешних выкладках сейчас фигурирует непременный довесок — «прагматический аспект». Здесь, строго говоря, оказывается необходимым выйти за пределы собственно предмета размышлений, проверить его отдачу на языке окружающей действительности. Конструкция может быть восхитительна по своей парадоксальной гармоничности, и поколения студентов в учебных целях могут восхищаться игрой ума изобретателя... Можно, например, поражаться тонкой взаимозависимости нескольких машинных языков, которыми пользуется новейший компьютер. Но что нам до этих физико-математических красот, если его индексы пока что плохо переводятся на самый изначальный язык — язык реальности. «Прагматический аспект»—это самооборона против «науки для науки» и «искусства для искусства».

Н. Ключников сделал в своем фильме то, что не полагалось делать в рамках предложенного жанра — он подключил к рассматриваемому явлению «прагматический аспект». Сначала — вполне нейтрально — данные биографии Всеволода Анисимовича, даты жизненных поворотов, цифры орденов и тиражей. Нейтральнее не придумаешь — буквами пишмашинки в графах анкетного типа. Это дано, как в теореме. А затем вместо «требуется доказать» — решительное столкновение заданного с живой реальностью сегодняшней нашей атмосферы.

Не фильм-панегирик, а фильм-диспут.

По первому, самому скромному плану — живой читательский диспут, прямо в библиотеке, на фоне полок с книгами. Руководит спором критик, но это как раз наименее интересно — он уныло и ненаходчиво держится раз избранной линии, я бы сказал, «государственного защитника» Всеволода Кочетова. Зато читатели удивляются не раз.

Во-первых, выясняется с очевидно-

стью, что Кочетова забыли. Не так уж они и молоды, те, кто собрался перед аппаратом, среди них есть и такие, кому за тридцать. И тем не менее: о том, кто такой был Кочетов и что такое была кочетовщина как тенденция нашей, казалось бы, совсем недавней жизни, эти люди просто-напросто не имеют никакого представления.

Выясняется, во-вторых, и с той же степенью беспощадной наглядности, что Кочетова уже читают неправильно. Отшумели намеки, выветрились аллюзии, которыми так густо были нашпигованы, например, «Братья Ершовы», эта своего рода энциклопедия тогдашней нашей жизни, только такая энциклопедия, где все поставлено с ног на голову, где причины выдаются за неизбежные следствия, а следствия — за злокозненные, невесть откуда залетевшие в сталинский рай семена причин. Если не учесть разлитого в обществе сочувствия к тысячам и тысячам реабилитированных, своего рода вины перед их невиноватостью, если не знать авторской установки — представить этих несчастных в карикатурном виде, развенчать их, выведя как бы спекулянтами своего несчастья, может быть, даже вполне мнимого[1],— если не знать всего этого, что же тебе откроется в этом идеологическом романе? И вот, к изумлению зрителей документального фильма, один из выступавших хвалит Кочетова за «настоящую гражданственность» и видит в нем, представьте себе размах этой абберации,— помощь нам в наших заботах по перестройке. Ведь вслед за все понимающим и прекрасно знающим, что говорит, М. Алексеевым молодому зрителю, который слышал М. Алексеева в фильме «Всеволод Кочетов», но не читал самого Кочетова, махровая охранительность может представиться нежной и искренней революционностью.

Третье, решающее открытие читательского диспута, которое документальный же экран подсказывает своему зрителю,— пустота Кочетова как художественного прозаика для сегодняшних посетителей библиотек. В самом деле, никто не назвал его своим любимым автором. Говорившие и не скрывали, что их попросили специально для диспута прочесть томики, давным-давно мирно пылящиеся в глубине невостребуемого книжного фонда. И никто не воскликнул: спасибо, я открыл для себя властителя дум! И никто не удивился: как же мало мы слышали о таком незаурядном таланте... Нет, пустота, то есть общее место среди аналогичных общих мест. Кто-то стал, по школьной инерции, восхвалять язык и стиль, кто-то разглядел незаурядные характеры, кто-то, как отмечалось, пропел гимн гражданственной взыскательности — в общем, как пионеры на плохо подготовленном слете, пускались кто во что горазд.

При том, что автор картины (в данном случае, разумеется, режиссер, а никак не Ю. Идашкин) старается сдержаться в собственном своем отношении к показанному, общая монтажная конструкция всей вещи (подчеркиваю, я говорю о первом варианте фильма) доказывала неукоснительно: Кочетов сегодня — не явление. Года минули, страсти улеглись, и что уцелело? То да се. Памятник вместо памяти. Частокол книг, забытых и былыми яростными поклонниками, и тогдашними же бесстрашными хулителями.

Помню, что как раз эта-то мысль и вызвала особые претензии заказ-

[1] «— Эх, один тут у нас вернулся,— с досадой сказал Яков Тимофеевич.— Подлая была личность, в театре его видеть не могли, заносчивый, недоброжелатель. И что ты скажешь, замели его несколько лет назад. Ну, зря, конечно, замели. Диву мы все давались. Чего его сажать? Должно быть, из-за какого-то давнего прошлого, когда с эсерами путался в молодости. И прям, можно сказать, помогли гражданину. Вышел сейчас, приятели святого из него сделали. Великомученик, личность — и так далее. А как был скотина, так и остался» (Кочетов В. Братья Ершовы. Л., 1958, с. 32).

чиков к постановщику. Вдобавок к уже отмеченной путанице официально провозглашенного жанра и его замены на нечто противоположное.

Диспут, не завершенный на экране, продолжался у нас, в просмотровом зале союза. Одни считали: поднести такой персик к юбилею — замечательный удар по кочетовцам. Другие спрашивали: пусть даже так, но авторское право еще никто не отменял, Ю. Идашкин вполне оправданно снимет с титров свою фамилию, скандал обеспечен, фильм не выйдет за пределы студии, и в этом только и выразится его обличительный общественный резонанс?

Трое, среди них особенно громко и отчетливо Элем Климов, изумились мысли, что Кочетов сегодня — фантом, мираж, что его нет. Как — нет? Те же вышеупомянутые кочетовцы — разве это такая уж ничтожная сила? Лишь подвернется лихой час, удобный момент, мы еще ощутим пожатье каменной десницы! Тогда не правильнее ли, не моральнее ли без юбилея и без помощи Ю. Идашкина исследовать некое течение нашей общественной мысли, показав его со всех сторон и во всех истоках.

Режиссер потерянно молчал. Кто-то возразил за него, что это будет совсем другая картина. Ему бросили: вот именно, совсем другой картины и хочется...

Добавлю, что предыдущее изложение увиденного на экране, истолкование его полностью и до конца принадлежит мне. Со мной, когда я преподнес свою версию, не все согласились. А были такие, кто откровенно объявлял:

— Простите, ребята, но я ничего не понял. За или против? Восхваление или развенчание? Ничего.

Урок впредь — наверное, секретариат и не должен этим заниматься, даже в самом расширенном составе. Союз должен иметь свой полномочный орган, куда художник в процессе работы мог бы обратиться за помощью, если схватился в борьбе за свой художественный замысел со студийной, прокатной и любой другой администрацией. Возможно, это возьмет на себя конфликтная комиссия, когда закончит процесс реабилитации «полочных» картин. Возможно, потребуется создать нечто новое — какой-нибудь совет экспертов или совет авторитетов. В случае с «Всеволодом Кочетовым», поскольку подобного органа еще нет, никто из нас не воспринял казус с картиной как свое прямое дело, свою обязанность. Обсудили, высказались — и подвели черту: пусть, мол, сам наш молчаливый режиссер делает свои выводы. Между тем, можно было и пересмотреть двухчастевую ленту, и порасспросить режиссера поподробнее... Тогда, глядишь, его путь ко второму варианту был бы путем вперед, а не назад, как в конце концов получилось.

Но есть и второй урок, более общего характера. По психологическому нашему состоянию той поры мы поголовно ждали «Покаяния». Фильмов абсолютно новых и заведомо противопоставляющих себя обычным единицам репертуара. Прошедший год стал наукой терпения. Открылось и постепенно упрочилось, что завтрашние фильмы будут делать не завтрашние, а сегодняшние люди, впрочем, иногда и — вчерашние. Это не только у нас, это везде, где перестройка. В этих условиях смесь вчерашнего с завтрашним, например, в структуре художественного произведения или в самочувствии социального слоя — не такой уж редкий случай. Надо бы научиться его диагносцировать.

Виктор Демин

Нет, только не беспамятство!..

Уважаемый тов. редактор!

В февральской книжке Вашего журнала опубликована статья Аллы Марченко «В расчете на память или беспамятство?» В статье излагается версия истории создания документального фильма «Всеволод Кочетов» (ЛСДФ, 1986). В целях восстановления — не истины — будем осторожны с этим понятием,— но хотя бы фактов, я вынужден изложить подлинные обстоятельства того, что Алла Марченко назвала «ЧП, казалось бы, внутристудийного масштаба».

Итак, в один прекрасный день мне позвонила Т. Н. Янсон с Ленинградской студии документальных фильмов и сообщила, что в план студии включен документальный фильм о В. А. Кочетове, который должен быть сдан в прокат к 75-летию со дня рождения писателя. Т. Н. Янсон предложила мне, сославшись на рекомендацию семьи покойного писателя, написать сценарий. Никакого опыта создания сценариев я не имел, о чем и сообщил представительнице студии. Тем не менее она настаивала на своем предложении. И я руководствуясь, как пишет Алла Марченко, «естественным чувством благодарности к человеку, под чьим руководством делал первые шаги на поприще литературной критики», дал согласие написать сценарий. Мне неизвестно, действительно ли прежнее руководство Госкино, как утверждает Алла Марченко, оказало давление на студию, заставляя ее включить в план нежелательную позицию. Но что мне доподлинно известно, так это то, что, вопреки утверждению Аллы Марченко, студия никаких возражений против моего сценария не выдвигала. Чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с, конечно, имеющимися на студии, заключениями по моей заявке и двум вариантам сценария. В целях экономии места я не буду цитировать эти документы, скажу лишь, что главное их содержание сводилось к следующему: автору следует отойти как можно дальше от, так сказать, «филологии», свести к минимуму, а лучше бы совсем исключить дикторский текст, сосредоточив все усилия на показе живого облика писателя, его человеческого характера, прибегая для этой цели к кино- и фотодокументам. Видимо, мне удалось эту задачу в какой-то мере, во всяком случае в такой, что сценарий был одобрен, решить. Т. Н. Янсон взяла с меня слово, что я буду оказывать всемерную помощь и советами, и организационного характера съемочной группе, когда она прибудет в Москву. Как только режиссер Н. Ключников явился ко мне, я немедленно включился в работу. И никаких, даже завуалированных намеков на то, что студию в целом, редактора или режиссера картины не устраивает поручение Госкино (если оно было) или концепция сценария, никто ни разу не сделал.

И только по прошествии нескольких съемочных недель я стал замечать, что Н. Ключников встречается не с теми людьми, киноинтервью с которыми предусматривал сценарий, а те эпизоды, которые фигурируют в принятом сценарии, не снимает. Будучи совершенно неопытным в кинопроизводстве, я робко поинтересовался у Н. Ключникова, нельзя ли мне познакомиться с режиссерским сценарием или хотя бы рабочим планом съемок. Режиссер от ответа уклонился, и бóльше я его не увидел. Встревоженный, я позвонил редактору Т. Н. Янсон и поделился с ней моими сомнениями. Она мне пояснила, что режиссерского сценария в документальном кино не бывает, и успокоила: режиссер человек ищущий, не будем сковы-

вать его инициативу, он сделает все как надо.

Когда нас с сыном В. А. Кочетова, писателем и журналистом А. В. Кочетовым, который был приглашен студией в качестве консультанта и очень помогал Н. Ключникову и архивными материалами, и в организации съемок, пригласили в Госкино РСФСР на приемку фильма, мы ахнули: в фильме не осталось из сценария буквально ни одного эпизода, ни одного слова.

Как же Алла Марченко расценивает все происшедшее до этого момента? А вот как: «Сопротивление ленинградских документалистов оказалось безрезультатным. Фильм был запущен в производство. Но наперекор заданному сценаристом бесконфликтному направлению свернул в сторону незапланированной проблемности».

Повторю: о том, что студия сопротивлялась, я не знал и даже не догадывался. А вот о том, что «фильм свернул» — экая самодвижущаяся материя, — сценарист узнал на приемке в Госкино РСФСР. Да, в свете последующих событий я понял, а статья Аллы Марченко меня окончательно убедила в том, что с самого начала я имел дело с людьми, которые не хотели ни этого фильма, ни моего сценария. Не понял я только одного: зачем нужна была эта недостойная игра с тайными съемками фильма, прямо противоположного замыслу сценариста? Почему нельзя было отвергнуть мой сценарий и заказать новый кому-то другому? Хотя бы Алле Марченко, обнаружившей удивительно глубокое знание не только биографии, но даже сокровенных переживаний В. А. Кочетова. Но об этом позднее. А пока поведаю о дальнейших событиях.

Просмотрев фильм Н. Ключникова, я заявил представителям студии и Госкино РСФСР, что не могу участвовать в нем, предложил разорвать со мной договор. И тут внезапно для меня выяснилось, что фильм, оказывается, был заказан Союзом писателей СССР. Окончательное решение было отложено для ознакомления с фильмом Н. Ключникова руководителей Союза писателей СССР.

После просмотра фильма председателем правления Союза писателей СССР Г. М. Марковым, первым секретарем правления В. В. Карповым, секретарем правления Ю. Н. Верченко и зам. секретаря правления С. П. Коловым состоялось обсуждение в Госкино РСФСР, в итоге которого руководители Союза писателей СССР заявили, что они категорически против фильма Н. Ключникова, а я написал официальное заявление с требованием снять мою фамилию с титров будущего фильма. Какие велись после этого переговоры между руководством Госкино РСФСР и студией, я не знаю, но меня, консультанта фильма и представителей студии пригласили к главному редактору Госкино РСФСР, где было сказано, что фильм «надо спасать», и нас с А. В. Кочетовым попросили срочно дать предложения по доработке фильма в соответствии с замечаниями руководства СП СССР. Т. Н. Янсон, представлявшая интересы студии, буквально умоляла нас с А. В. Кочетовым сделать наши поправки за сутки-двое, иначе, как она пояснила, студия понесет серьезный материальный урон. Причем она пояснила, что ни одного метра пленки студия доснимать не может. И, таким образом, все поправки могут свестись лишь к купюрам или дополнительным титрам. Это обстоятельство очень важно для понимания того, что в конечном счете получилось. Нам дали монтажные листы, и мы засели за работу, буквально поглядывая на часы: не хотелось, чтобы потерпели материальный ущерб люди, ставшие невинными жертвами авантюры Н. Ключникова.

А как излагает эту ситуацию Алла Марченко? «Выпускной лист» Н. Ключникова помечен 1 июня 1986 года, а уже 25 того же месяца на ЛСДФ полетел подробнейший

манускрипт за подписью сценариста Ю. Идашкина и консультанта А. В. Кочетова: 25 пунктов обязательных покадровых замечаний». И далее Алла Марченко, приводя одно из замечаний: «Кадры 1—3 исключить», сокрушается: «В таком тоне, увы, выдержан документ, которым художник-писатель беседует с художником-кинематографистом».

Дело в том, что «документ, которым мы беседовали» не был рассчитан ни на какую беседу и потому весь — 25 пунктов — для краткости был сформулирован так. Мы по листикам носили его на машинку. По этой же причине то, что Алла Марченко с убийственным сарказмом именует «манускриптом», действительно «полетело» в Ленинград — Т. Н. Янсон звонила и торопила. А вот утверждение Аллы Марченко о том, что «уже принятый студией, Госкино РСФСР и Госкино СССР фильм был задержан», совершенно не соответствует действительности. Из изложенного выше явствует, что Госкино РСФСР фильм не приняло и потребовало доработки. Кто искажает факты — Алла Марченко или «выпускной лист»,— я не ведаю, но думаю, что это легко проверить.

Упомяну лишь еще об одном сюрпризе, который в заключение преподнес нам Н. Ключников. Поскольку доснимать ничего нельзя было, а можно было лишь делать купюры, то «вдруг выяснилось», что яркое, темпераментное киноинтервью с Егором Исаевым, которое режиссер не включил в фильм, так как, по его утверждению, оно было снято с браком,— оказалось без брака и в фильм попало...

Долгие годы в нашем обществе господствовала (и в сознании людей и в практике) система жестких альтернатив: «революционный — контрреволюционный», «советский — антисоветский», «кто не с нами — тот против нас», «если враг не сдается — его уничтожают». Не буду останавливаться на причинах, по которым объективные основания для подобного подхода исчезли, а сам подход продолжал культивироваться — они хорошо известны. Но изменения в сознании, особенно в методологии мышления происходят отнюдь не быстро. Поэтому и в пору серьезнейших общественных преобразований «черно-белое», безоттеночное мышление продолжает существовать, принимая в условиях гласности, как мы видим, весьма причудливые формы.

Известно, что писатель Всеволод Кочетов придерживался определенной системы взглядов, которая долгие годы господствовала в обществе. Известно также — и это всегда подчеркивали и ныне подчеркивают многие его оппоненты, включая и Аллу Марченко,— что был он человеком глубоко убежденным, честным, порядочным, личностью очень цельной.

Но цельность личности не означает однозначности, однолинейности. Я далек от мысли оспаривать очевидные факты: да, Всеволод Кочетов и в своих романах, и в своей публицистике проповедовал и отстаивал те взгляды и воззрения, которых придерживался, в истинности которых был убежден и которые в ряде моментов ныне признаются ошибочными. Именно эти взгляды он отстаивал и на редакторских постах в «Литературной газете», и в «Октябре». Да, все это правда. Но отнюдь не вся...

Боролся ли кочетовский «Октябрь» против «Нового мира»? Боролся и весьма настойчиво. Но «черно-белое мышление» по своим законам квалифицирует эту борьбу, как «травлю», а Кочетова именует «главным гонителем Твардовского». Правда, как только начинается восстановление фактов того периода, возникают некоторые недоумения. Так, например, даже такой «знаток» биографии и личных переживаний Кочетова, как Алла Марченко, вынуждена задаться вопросом: почему же «главный гонитель Твардовского» не подписал «письма одиннадцати», опубли-

кованного в 1969 году в «Огоньке»? А действительно, почему?

Алла Марченко предлагает свое объяснение. «Тем, кто запланировал разгром «Нового мира»... надо было во что бы то ни стало создать видимость объективности. В том же номере «Литературной газеты», где в разделе хроники петитом сообщалось о смене редколлегии «Нового мира», вопреки воле его главного редактора... который после этого подал в отставку, была напечатана разгромная рецензия на роман главного редактора «Октября» — «Чего же ты хочешь?».. И это был не только ловкий тактический прием. И Кочетов, и Твардовский были «крайностями». Наличие крайностей будоражило умы. Наступающие 70-е годы в крайностях не нуждались».

Вроде бы все верно... Только как-то вопрос потерялся: почему же все-таки Кочетов не подписал? Выходит, что он организовал разгромную статью Ю. Андреева и заставил редакцию «ЛГ» напечатать ее в одном номере с информацией о смене руководства «Нового мира»? Видимо, ощущая абсурдность собственной версии, Алла Марченко пытается привлечь в союзники А. Ананьева, который якобы эту версию поддержал в своем киноинтервью, удаленном именно по этой причине из фильма. Забавно, что в действительности Ананьев в своем интервью говорил нечто прямо противоположное: о предвзятом отношении к Кочетову, которое отвлекло внимание многих от нескольких интересных и поучительных его произведений.

Добавлю: и не только от них. После телефонного разговора с А. А. Прокофьевым, который советовал Кочетову подписать «письмо одиннадцати», главный редактор «Октября» собрал нескольких руководящих сотрудников редакции и, проинформировав нас о своем отказе подписать письмо, добавил: «Полемику с «Новым миром» необходимо прекратить. Происходящее выходит за пределы литературных дискуссий». Значит ли это, что Кочетов переменил свою позицию по отношению к «Новому миру»? Конечно, нет. Но у него были свои представления о методах идеологической борьбы.

Алла Марченко уделила столь много места искаженному изложению действительно некрасивой истории с попыткой создания «объективного» фильма о Кочетове, конечно же, не ради самой истории. И ей, и даже мне известны случаи значительно более вопиющего нарушения режиссерами и студиями прав сценаристов. Ей нужно было задать свой главный вопрос: на память или на беспамятство рассчитывают те, кто пытается не допустить включения Кочетова в «проскрипционные списки», которые так охотно составляют и пересоставляют сегодня некоторые монополисты перестройки в литературе.

Что ж, отвечу: только на память. Но не избирательную. Не с необъяснимыми «провалами», вызываемыми предвзятостью или неведением. На ту, которая наряду со статьями Кочетова о романах «Не хлебом единым» и «Времена года», романами «Братья Ершовы» и «Чего же ты хочешь?» хранит и «запрещенный» Н. С. Хрущевым фильм «Секретарь обкома», разоблачавший начало длительной полосы очковтирательства и приписок — ларионовскую аферу, и незаконченный, посмертный роман «Молнии бьют по вершинам», полный текст которого до сих пор не опубликован. На ту память, которая сохранит не только ряд статей, полемизирующих с «Новым миром», опубликованных в «Октябре» и упомянутых в статье Аллы Марченко, но и статьи В. Чивилихина «Светлое око Сибири» и «О чем шумят русские леса», «Записки рыбинспектора» В. Бритвина, с которых собственно и началось «экологическое сопротивление», «Синюю тетрадь» Э. Казакевича и «Повесть о пережитом» Б. Дьякова, «Дикий мед» Л. Первомайского и «Родственники» Ю. Бондарева, поэму П. Антокольского «Пикассо», напечатанную сразу же после

того, как Н. С. Хрущев устроил первый погром «модернистов» и «авангардистов». Не следует, наверное, забывать о той роли, которую сыграл «Октябрь» и лично его главный редактор в творческой и человеческой судьбе В. Шукшина и Н. Рубцова. Может быть, стоило бы вспомнить и то, что повесть В. Максимова «Жив человек» была напечатана в «Октябре» и что В. Кочетов пригласил подававшего надежды молодого писателя в состав редколлегии. Да, после того, как Максимов выбрал свой путь, В. Кочетова корили за ошибку, но ведь и А. Твардовский не несет ответственности за антисоветскую деятельность Солженицына... Может быть, стоило бы вспомнить и ультиматум М. С. Бубеннова, который после публикации повести И. Коваленко «Откровения юного Слоева» потребовал отставки В. Кочетова, «изменившего принципам», которых придерживался сам М. С. Бубеннов. Этот ультиматум рассматривался на расширенном заседании секретариата СП РСФСР... А статья рабочего Н. Терентьева «Ноль целых шесть десятых», и до сего дня не потерявшая своей актуальности, за публикацию которой редакцию «Октября» подвергли суровой проработке, а главного редактора не сняли только потому, что уже было известно о его смертельной болезни...

Я хочу быть правильно понятым: все сказанное вовсе не должно изменить оценку тех статей, о которых упоминает Алла Марченко. Речь я веду не об искажении правды, а об ее полноте. О честном стремлении постигнуть всю сложность диалектических взаимосвязей общества и личности, сознания и бытия, без которых невозможно понять, почему Ф. Раскольников боролся против творчества Булгакова и написал свое ныне широко известное письмо Сталину, А. Твардовский создал поэму «Страна Муравия», прекратил переписку с сосланной семьей, получая орден, с искренней благодарностью говорил, что в нашей стране сын действительно не отвечает за отца, наконец, уже после смерти Сталина писал о нем с поклонением... Нельзя понять статей М. Кольцова о процессах 37-го года, поведения К. Федина, К. Симонова... да и того же А. Твардовского в истории с романом «Доктор Живаго», да и мало ли чего еще...

И последнее. Алла Марченко изобличает меня в том, что в своем «спиче» в «Литературной газете» (это не я, это она не знает, что «спич» — краткая застольная речь) я похвалил роман В. Дудинцева за его героя, позорно забыв при этом, что В. Кочетов категорически не принимал этот роман. Не стал бы я обращать внимание на нелепый этот упрек (почему я обязан сегодня думать так, как думал один из очень уважаемых мною людей тридцать лет тому назад?!), если бы за ним не проглядывала позиция, все чаще встречающаяся в литературных дискуссиях: недавно Н. Иванова пыталась доказать, что поскольку я когда-то критиковал роман Ю. Бондарева «Тишина», сегодня у меня нет права на положительное отношение к «Детям Арбата». Теперь вот Алла Марченко высказалась в том же духе. И ей вторит Лев Аннинский («ЛГ», 1988, № 11): дескать, некоторые из соратников В. Кочетова «теперь охотно и даже радостно перестроились: Кочетов вряд ли был бы на это способен».

Что тут сказать?.. Опять «черно-белое мышление»!.. Да кто же внушил Л. Аннинскому и другим, что неспособность к изменению воззрений — великая доблесть. Да, измена убеждениям — плохо, но изменение убеждений по мере постижения общественного и накопления индивидуального опыта — естественно. «Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними». Разве конформизм имели в виду древние римляне? Нет,— общественный прогресс! С год назад один известный критик на встрече с читателями заявил, что

ему перестраиваться не надо: он всю жизнь думал и писал так же, как сегодня, только далеко не все из написанного им до перестройки удавалось напечатать. Счастливый человек, подумалось мне. А я уже лет пятнадцать мучительно выясняю для себя что-то, сомневаюсь, дискутирую сам с собой... А потом я узнал, что этот критик вскоре после войны, будучи офицером-политработником, поступил и до смерти Сталина закончил Военно-политическую академию имени В. И. Ленина. Бедняга, теперь уже пожалел я его, как же он небось дрожал от страха невзначай обнаружить свой образ мыслей... В отличие от этого критика я не стыжусь того, что мои воззрения во многом изменились, особенно в последние 12—15 лет. Да и только ли мои... Застойные десятилетия не заставляли задуматься только тех, кто на них наживался. И если до сих пор я оперировал лишь фактами, то теперь вслед за Аллой Марченко и Л. Аннинским позволю себе высказать предположение. В последние месяцы жизни В. А. Кочетова, догадывавшегося, что погибает, я был одним из немногих, кому довелось проводить у его постели долгие часы. На основании очень откровенных и, не скрою, очень горьких бесед с ним я осмелюсь усомниться в прогнозе Л. Аннинского: В. А. Кочетов безусловно оставался до последнего вздоха большевиком и остался бы им, доживи он до наших дней. Только я уверен, что сегодня настоящие большевики не против перестройки, а за нее.

Юрий Идашкин

ОТ РЕДАКЦИИ

Так получилось, что разговор о фильме «Всеволод Кочетов» вышел далеко за пределы своего непосредственного предмета.

Мы признательны В. Демину за откровенность и самокритичность суждений, касающихся некоторых аспектов работы секретариата правления СК СССР. Без сложностей, просчетов, ошибок живой опыт немыслим. Способность прислушиваться к нему, извлекать из него уроки должна предохранить от сознания собственной непогрешимости.

Мы выражаем также признательность Ю. Идашкину, ибо текст его существенно дополняет написанное А. Марченко, обогащает наши представления и о ситуации вокруг фильма «Всеволод Кочетов», и о его режиссере, и о «письме одиннадцати», и о В. Кочетове, и о самом Ю. Идашкине.

Ведь в самом деле, Ленинградская студия документальных фильмов располагала замечаниями по фильму за подписями Ю. Идашкина и А. Кочетова. С ними и была ознакомлена редакция «Искусства кино». Ни о каком документе, подписанном руководителями Союза писателей СССР, мы не знали. Склонны предположить, что такого документа нет вообще,— тем ценнее содержащееся в письме Ю. Идашкина свидетельство очевидца. Важным представляется и другое его свидетельство — связанное с отказом В. Кочетова подписать «письмо одиннадцати». Противопоставляя В. Кочетова тем литераторам, которые «письмо одиннадцати» подписали, Ю. Идашкин подтверждает данную А. Марченко характеристику В. Кочетова, как писателя, мерой убежденности и принципиальности значительно превосходившего некоторых своих единомышленников.

Нельзя не согласиться с Ю. Идашкиным, когда он утверждает, что если нужен был другой сценарий, то естественно было бы заказать его другому автору. Правда, в процессе работы студия пыталась войти в контакт и с автором сценария, и с консультантом — выверить, так сказать, позиции. Свидетельством тому телеграмма, которая была направлена в оба адреса с приглашением приехать на

студию ознакомиться с материалом фильма. Ответ пришел общий: «Болезни приехать не можем Идашкин — Кочетов». Конечно, коллективная болезнь — дело возможное, но только не надо в этом случае утверждать с такой категоричностью, что съемки были «тайными», а автор сценария и консультант — совершенно устранены от работы над фильмом.

Несколько частных замечаний — к примеру, насчет того, что «студия никаких возражений против... сценария не выдвигала». Конечно, восприятие творческим человеком мнений о своей работе — материя в высшей степени субъективная. Можно прочитать в отзыве: «нет главной авторской мысли, главной идеи, которая объединяла бы весь фильм» — и порадоваться, что эти мелочи не заслоняют значительности и глубины целого. И если к тому же приведенное самим Ю. Идашкиным пожелание студии «свести к минимуму, а лучше бы совсем исключить дикторский текст», высказанное по адресу сценария документального фильма, считать комплиментом, тогда все верно — возражений не было. Неясным, правда, остается, почему, проинформировав читателей, что задачу по исключению дикторского текста ему «удалось... в какой-то... мере... решить». Ю. Идашкин возмущен, что в фильме от сценария не осталось «ни одного слова»? Да откуда же им, этим словам, после произведенной по обоюдному согласию операции было взяться? Или все дело в том, что сценарист решил задачу не в полной, а лишь в какой-то мере, тогда как режиссер оказался последовательнее? Но, согласитесь, это уже спор между единомышленниками.

Или вот — «о роли, которую сыграл «Октябрь» и лично его главный редактор в творческой и человеческой судьбе В. Шукшина...» Действительно, начинал В. Шукшин в «Октябре». Об этом, в частности, напомнила ему и читателям Лариса Крячко в статье «Бой за «доброту» («Октябрь», 1965, № 3). Но потом напечатал рассказы в «Новом мире». И что же? «Поиск доброты в этих рассказах все более мельчится, сводится к случайным, малозначительным эпизодам. Не ощущается рост писателя, развитие его мысли». Это — из той же статьи Л. Крячко. «Идейная неразбериха, внутренние противоречия раздирают «мораль» фильма» («Живет такой парень».— *Ред. «ИК»*). «В. Шукшин в своем фильме не дал социально активных решений, ушел от конкретных идей современности». И это — оттуда же. Мы, как и Ю. Идашкин, не сторонники «черно-белого мышления», однако даже самый изощренный диалектик не взялся бы, наверное, извлечь нюансы из вышеприведенных соображений. Так обстоит дело с «ролью». Что же касается запрета, обрушившегося на фильм «Секретарь обкома»... Фильм этот широко демонстрировался в 1964 году, когда Хрущев был еще у власти, и имел обширную прессу. Хорошо зная, как складывались судьбы реально запрещенных фильмов, только теперь находящих дорогу на экраны, мы беремся утверждать, что представление о запретах у Ю. Идашкина несколько превратное, его кто-то ввел в заблуждение на сей счет. Что же касается идейной стороны романа «Секретарь обкома», на основе которого сделан фильм,— здесь мы только можем присоединиться к оценке, приведенной в статье А. Марченко. Не был этот роман в числе произведений, рожденных атмосферой общественного обновления второй половины 50-х годов. Мягко говоря...

О частностях можно было бы еще немало сказать, однако оставим их и перейдем к главному, к сути.

Отдавая должное принципиальности и неординарности В. Кочетова, А. Марченко пишет, что общественный подъем после XX съезда для него, В. Кочетова, являл собой «известное завихрение в некоторых незрелых, нестойких и путаных умах». Ю. Идашкин с этим не спорит. По его словам, «писатель Всеволод Кочетов придерживался определенной си-

стемы взглядов, которая долгие годы господствовала в обществе». Взглядов, «которые в ряде моментов ныне признаются ошибочными». Надо полагать, этой системы взглядов придерживался и Ю. Идашкин как один из наиболее близких В. Кочетову людей. И об этом в сценарии — ни единого слова? Но как же тогда быть с изменениями в своих убеждениях, о которых далее пишет Ю. Идашкин?

В праве меняться вместе с временем «по мере постижения общественного и накопления индивидуального опыта» Ю. Идашкину, естественно, никто не отказывает. Однако если после XX съезда литератор исповедовал убеждения догматические (будем называть вещи своими именами), а теперь стал горячим сторонником перестройки, то об этом ему, литератору, надо бы сказать определеннее: слишком уж крут совершенный внутренний поворот. Как минимум надо быть более жестким и самокритичным по отношению к себе и менее агрессивным по отношению к своим оппонентам, у которых делать подобные повороты ни необходимости, ни потребности не было. И еще: не надо бы для самооправданий ссылаться на трагедии 37-го года, тревожить имена М. Кольцова, Ф. Раскольникова, А. Твардовского, К. Симонова, К. Федина: слишком очевидно несоизмеримы масштабы.

И если уж с полной откровенностью: литераторы, которым нет нужды хлопотать, чтобы их читатели уяснили разницу между изменой убеждениям и изменением убеждений, выглядят, по нашему мнению, как-то привлекательнее.

Еще раз спасибо авторам писем в редакцию: они досказали недосказанное и нам предоставили такую возможность.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ

АХЕДЖАКОВУ Лию Меджидовну, актрису, заслуженную артистку РСФСР, лауреата премии Ленинского комсомола, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
КЛДИАШВИЛИ Нану Георгиевну, кинорежиссера
КЛИГМАН Марию Марковну, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, лауреата Ломоносовской премии
ЛАВРОВУ Татьяну Евгеньевну, актрису, заслуженную артистку РСФСР
ЛАДЫНИНУ Марину Алексеевну, актрису, народную артистку СССР, лауреата Государственных премий СССР
ПЕТРОВУ Елену Николаевну, кинооператора
ПИЛЕЦКУЮ Татьяну Львовну, киноактрису, заслуженную артистку РСФСР
ХИЖНЯК Софью Львовну, кинооператора

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 90-летием
БЕСТАЕВА Владимира Герасимовича, кинорежиссера

С 85-летием
СУТЕЕВА Владимира Григорьевича, художника, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 80-летием
БУНИМОВИЧА Теодора Захаровича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР
ВОЛОДАРСКОГО Матвея Израилевича, кинорежиссера
ЛАВРЕНТЬЕВА Владимира Ивановича, кинорежиссера,
лауреата Государственной премии СССР, лауреата Ломоносовской премии
ПЕТРОВА Петра Артемьевича, кинооператора,
заслуженного работника культуры РСФСР
ТРОФИМОВА Глеба Николаевича, кинооператора, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР
ХРАПУНА Наума Михайловича, кинорежиссера

С 75-летием
ДОМБРОВСКОГО Кирилла Ивановича, кинорежиссера,
лауреата Ломоносовской премии
ИЗРАИЛЕВА Михаила Марковича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Молдавской ССР
КРЫЛОВА Анатолия Александровича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР
ЦИТРОНА Владимира Самуиловича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием
КАЛАНТАРА Карена Левоновича, киноведа,
заслуженного деятеля искусств Армянской ССР
СТЕПАНКОВА Константина Петровича, актера,
народного артиста СССР, лауреата премии Ленинского комсомола

С 50-летием
ГАСПАРОВА Самвела Владимировича, кинорежиссера
ГЕРМАНА Алексея Георгиевича, кинорежиссера
КИКАБИДЗЕ Вахтанга Константиновича, актера,
народного артиста Грузинской ССР,
лауреата Государственной премии СССР
КУРЛЯНДСКОГО Александра Ефимовича, кинодраматурга
МУКАСЕЯ Анатолия Михайловича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР
МЯГКОВА Андрея Васильевича, актера,
народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
НАХАБЦЕВА Владимира Дмитриевича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых
НЕБЫЛИЦКОГО Евгения Борисовича, кинооператора
ШИЛОВСКОГО Всеволода Николаевича, актера,
народного артиста РСФСР

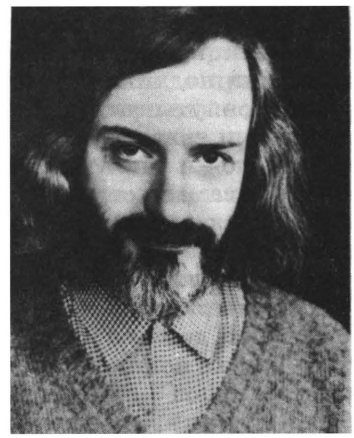
Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

Свободная тема

Михаил Эпштейн

Теоретические фантазии

Теоретик имеет такое же право на работу фантазии, как и художник,— с той разницей, что воображаются при этом не события и характеры, а понятия и концепции. Нижеследующие размышления, не скрывающие своего родства с вымыслом, посвящены парадоксам и перспективам современной культуры — в частности, кинематографу как авангардному ее рубежу.



Экология мышления

В наше время часто говорят об «экологическом подходе», «экологическом мышлении», принципы которого распространяются на все новые предметные области — уже не только природу, но и общество, культуру. Однако культура — это не одни лишь законченные произведения, памятники старины, хранить которые мы, безусловно, обязаны. Существует еще культура мыслительной деятельности, интеллектуального творчества. Быть может, пришла пора распространить принципы «экологического мышления» на сферу самого мышления? Ведь та среда обитания, частью которой мы являемся, — не только жизненная, но и мыслительная среда. Между тем ноосфера (область разума) загрязнена отходами интеллектуального производства, идеологической деятельности не менее, чем биосфера отходами технических производств. Что же это такое — экология мышления?

Экологический подход во всем противоположен инструментальному, извлекающему пользу из данного предмета ценой его разрушения во имя каких-то внешних целей. Долгое время природа воспринималась как средство развития промышленности, обогащения общества, самовозвышения человека; между тем сами эти цели, как теперь мы ясно видим, вписаны в целое природы и недостижимы за счет ее обеднения. Точно так же интеллектуальные процессы мы привыкли оценивать по принципу их целенаправленности и результативности: а что отсюда следует? к какому выводу мы пришли? что делать дальше? Мышление представлялось не самоценным, а служебным видом деятельности, который обязательно пристраивался к чему-то внешнеполезному. Отсюда и привычка делать «выводы», «заключения», «обобщения», извлеченные из самого движения мысли, как ее конечный продукт. Внутри самих мыслительных систем господствовал принцип «единоначалия»: все многообразие дей-

ствительности выводилось из одного постулата, из первенства «идеи» или «материи», «опыта» или «рассудка», «воли» или «знания», «индивидуума» или «коллектива»... При этом одно объявлялось главным, а другое — второстепенным, обессмысливалось, опустошалось, переходило на роль «подпорки» или «надстройки», лишаясь самостоятельного места и значения в мироздании. Мысли использовались инструментально, становились «идеями» — орудиями подчинения и господства. Быть может, XX век войдет в историю как «век идей», ибо все прочие сферы жизни подчинялись их неумолимой логике, опутывались причинно-следственными связями, стальными цепями посылок и заключений. «Идеи» повинны в самых страшных трагедиях XX века — мировых и гражданских войнах, лагерях смерти, атомных взрывах, экологических катастрофах, политическом терроре: одна сторона бытия должна подчиниться другой либо подпасть под истребление.

Но постепенно к концу века власть «идей» сходит на нет. Человечество убеждается в том, что есть ценности, более важные для его сохранения и развития: любовь, жизнь, природа, способность очаровываться всем единичным, неповторимым, своеобразным. Образуется новая духовная среда, сфера мудрости и любви, понимания и согласия между всеми существами, живущими на Земле, сфера Белой духовности, сочетающей все цвета спектра в своей лучащейся чистоте (Софиосфера).

«Идеи» должны вернуться в среду целостного мышления, раствориться в ее органике. И здесь хочется указать на ценность того типа мышления, которое можно назвать «эссеистическим»[1],— оно является идеологически «безотходным», поскольку не преследует цели вне себя. Есть мышление, подобное ходьбе или рывку, осуществляющее двигательный или хватательный рефлекс, обязательно к чему-то направленное, чего-то достигающее. Оно как бы упорно «идет» к выводу, результату как к своей конечной цели. Но «цель» — это всего-навсего вырожденное целое, из которого выделилась одна часть, подчинив себе все остальные. Эссеистическое мышление не нацелено, не целенаправленно, потому что оно целостно. Его можно сравнить не с рывком, а с дыханием: мысль выдыхает «я» в мир и вдыхает мир в «я». Одно раскрывается в другом, а не выводится из другого, как требует причинно-следственная связь. Каждое явление выступает как самоценное, самозначимое и вместе с тем — как образ других явлений, между которыми устанавливаются не отношения господства-подчиненности, а соответствия, взаимопричастности.

Очевидно, пришла пора осознать, что инструментальное отношение к мысли, так же, как и к природе, грозит саморазрушением человеку как мыслящему существу.

Экология мышления — это новая дисциплина разума, возникающая в зрелый период его развития, когда разум уже не может довольствоваться прикладной функцией жизнеустройства, но обнаруживает себя как самостоятельную и целостную реальность. Цель этой реальности — не в чем ином, как в ней самой. Еще недавно это прозвучало бы кощунственно, если бы не горькие уроки, преподанные нам «прикладным» использованием природы. Для чего этот лес, эта река, эта травинка? Да для того же, для чего и человек,— само для себя. Вот и мышление открывается нам как самоценная потребность и чистая радость человеческого ума.

И кому, как не нам, претерпевшим умопомрачающую власть превращенных, «завербованных» форм сознания, быть первопроходцами-экологами ноосферы, чувствительными, как аллергики, к малейшему ее засорению,— хранителями ее чистоты!

[1]Подробнее см. мою работу «Законы свободного жанра. Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени».— «Вопросы литературы», 1987, № 7, с. 120—152.

Эпоха универсализма

Последние десятилетия XX века, быть может, войдут в историю культуры как эпоха универсализма. Все художественные стили и направления, все философские школы уже исчерпали себя в первом и обособленном приближении к реальности. Отсюда попытки определить характер новой эпохи через такие приставки, как «пост», «транс»: постмодернизм, трансавангард, постструктурализм... Но очевидно, что такого рода определения выдают свою зависимость именно от того, через что они тщатся перешагнуть.

Суть же состоит в том, что авангард, модернизм, структурализм были последними по времени возникновения школами, вырабатывавшими некий обособленный художественный и философский язык «иной» и «более истинный» по отношению к предыдущим. Теперь ситуация изменилась. Никакой моноязык, никакой метод уже не могут всерьез претендовать на полное овладение реальностью, на вытеснение других методов, им предшествовавших. Все языки и все коды, на которых когда-либо человечество общалось само с собой, все философские школы и художественные направления теперь становятся знаками культурного сверхъязыка, своего рода клавишами, на которых разыгрываются новые полифонические произведения человеческого духа. Никому не придет в голову утверждать, что одна клавиша рояля лучше («прогрессивнее», «истиннее») другой — все они равно необходимы для того, чтобы могла звучать музыка. В этом суть универсализма — уже не утопии, рисовавшейся Г. Гессе в романе «Игра в бисер», а реальности современных художественных и философских исканий.

Современное искусство, литература, философия постоянно скрещивают разные жанры и методы, переводят с языка на язык, контаминируют образы и понятия из разных эпох и систем, обучаясь метаязыку, двигаясь в сторону его универсального применения. При этом нередко на стыках разных языков, в осознании их частичности, в преодолении их замкнутости возникают элементы иронии и пародии, без которых не обходится ни одно серьезное современное произведение. Но было бы непоправимой ошибкой сводить этот побочный эффект к основному, как это делают некоторые теоретики постмодернизма и трансавангардизма на Западе. Смысл происходящего процесса — не осмеяние всех существующих моноязыков в их претенциозности и ограниченности, а преодоление этой ограниченности, выход на уровень метаязыка, то есть универсального творчества.

Процесс этот совершается по историческим меркам очень быстро и, безусловно, вписывается в общую картину ускоренного движения человечества к некой точке «икс» или точке «омега». Известно, что человек, находящийся в ситуации смертельной опасности, порой испытывает мгновенное озарение: перед его мысленным взором проносятся все картины предыдущей жизни, развернутые до мельчайших деталей и вместе с тем взаимопронизанные, слитые воедино. Нечто подобное происходит сейчас в масштабе всего человечества; на грани грозящего уничтожения вся история переживается заново, в уже укороченных, смертельно сжатых пределах, куда спрессовываются десятки эпох и культур, сотни идей и стилей, чтобы озариться последним, всепроясняющим смыслом. Этот экстремальный миг, спроицированный на шкалу исторического времени, может занять несколько десятилетий, отведенных человечеству, чтобы произвести экзистенциальный расчет с жизнью. При этом сам конец, столь мощно организующий сейчас на новом уровне наше самосознание, может и не наступить, предвосхищенный нашей внутренней работой,— как выдержанное испытание, а не заслуженное возмездие.

В предыдущие эпохи универсальное

сознание, преодолевающее национальную, профессиональную, конфессиональную ограниченность, было уделом лишь отдельных, возвышенных представителей человеческого рода, их мечтой и утопией. Сейчас этот универсализм становится воздухом человечества, последним глотком земной жизни и духовной свободы. По словам крупного русского мыслителя XX века Даниила Андреева, автора трактата «Роза мира», «всемирность, перестав быть абстрактной идеей, сделалась всеобщей потребностью».

Итак, универсализм — это полнота общения человечества с самим собой,— человечества, осознавшего себя единым и, быть может, единственным во Вселенной творцом культуры. Приобретя власть над собственной жизнью, ту свободу, которой раньше распоряжался лишь отдельный взрослый индивид, человечество как целое впервые становится автокоммуникатором, то есть непосредственно обращается к самому себе — на всех языках, которые когда-либо выработали эпохи и народы, искусства и ремесла, науки и конфессии. Универсализм — это не смешение или интеллектуальное комбинирование разных языков, не культурное эсперанто — это мгновенное озарение, раскрывающее в глубинах человечества его целостное, неделимое «я».

К понятию «кенотипа»

Терминология и понятийный аппарат наших гуманитарных наук отстают от развития современной культуры, поскольку долгое время не обновлялись. Отсюда — соблазн терминологических новообразований, одним из которых хотелось бы поделиться с читателем.

Термин «кенотип» образован от древнегреческих слов «kainos» — «новый» и «typos» — «образ», «отпечаток». «Кенотип» — это буквально «новообраз», и в системе культурологических понятий он должен быть соотнесен с «первообразом», «архетипом», откуда и выявляется его специфическое значение.

Как известно, «архетипами» К. Юнг назвал обобщенно-образные схемы, формирующие мир человеческих представлений и устойчивыми мотивами проходящие через всю историю культуры. Поскольку архетипы коренятся в коллективном бессознательном, они изначально заданы психической деятельности всякого индивида, проявляется ли она в сновидениях или созданиях искусства, в древних религиозных памятниках или современной коммерческой рекламе. Такие архетипы, как «невинное дитя», «больной король», «гонимый пророк», «философский камень» и прочее, повторяются во множестве произведений, истоки их — в первобытной мгле бессознательного.

Наряду с «архетипами» теоретики литературы и искусства часто пользуются понятием «типа», вкладывая в него представление о конкретно-исторических закономерностях, обобщенных в художественном произведении. В этом смысле «типическими» называют образы Чацкого, Онегина, Чичикова, Обломова, поскольку в них воплотились наиболее характерные особенности эпохи, нации, определенного общественного слоя. Если в архетипическом проявляется самый нижний, доисторический, вневременной пласт «коллективной души», то в типическом запечатлен ход истории, предстающей в своих социально обусловленных и конкретных по смыслу проявлениях.

Однако архетипическим и типическим не исчерпывается содержание культурных форм и художественных образов, взятых в их предельной обобщенности. Универсальность может быть не заданной априорно и не ограниченной историческим, но устремленной к неким конечным смыслам истории, в которых раскрываются «схемы», «формулы», «образцы», не имеющие аналогов в доисторическом бессознательном. По контрасту с архетипами эти духовные преобразования, пронизывающие всю

культуру Нового времени и особенно XX века, можно было бы назвать кенотипами. Кенотип — это познавательно-творческая структура, отражающая новую кристаллизацию общечеловеческого опыта, сложившаяся в конкретных исторических обстоятельствах, но к ним несводимая; выступающая как прообраз возможного или грядущего. Если в архетипе общее предшествует конкретному, как изначально заданное, а в типе — сосуществует с ним, то в кенотипе общее — это конечная перспектива конкретного, которое вырастает из истории и перерастает ее, прикасаясь к границам вечного. Все, что ни возникает, имеет свой сверхобраз в будущем, о чем-то пророчит или предостерегает, и эта кладовая сверхобразов гораздо богаче, чем ларец первообразов, в котором замкнуто бессознательное древности. Для того и дана человечеству открытость истории, чтобы в ней рождалось и проявлялось сверхисторическое содержание, вечность получала бы «прибавочную» стоимость и образ ее не просто сохранялся, а возрастал во времени.

Например, «волшебная гора» в одноименном романе Т. Манна — образ архетипический, связанный с комплексом древнейших представлений о месте обитания богов (Олимп, Герзельберг — гора, где Тангейзер провел семь лет в плену у Венеры). Что касается туберкулезного санатория, размещенного на ее вершине, то это, скорее, кенотипический образ, в котором кристаллизуется исторически новая система понятий, развернутая Т. Манном в размышлениях о «новой, грядущей человечности, прошедшей через горнило глубочайшего познания болезни и смерти»[2]. «Славненький немец с влажным очажком», как называет Ганса Касторпа Клавдия Шоша, или рентгеновский снимок легких, который он выпрашивает у нее вместо обычной фотографии,— все это не просто социально характерные детали, но и не «издревле заданные формулы» (как Т. Манн определил архетипы) — это кенотипические образы, через которые проходит новая культурная семантика, сформулированная Касторпом как «гениальный принцип болезни». В своих эссе, посвященных Ницше и Достоевскому, Т. Манн подчеркивает исторический характер возникновения «болезни» как культурного феномена — и вместе с тем ее универсальный смысл, по-новому организующий духовную жизнь человечества. «...Именно его (Ницше.— *М. Э.*) болезнь стала источником тех возбуждающих импульсов, которые порой столь благотворно, а порой столь пагубно действовали на целую эпоху»[3]. Физиологическая конкретика, искусно подобранная в романе,— туберкулезный процесс как заболевание ткани, снабжающей организм воздухом, самой тонкой и «бестелесной» из всех субстанций,— обеспечивает непрестанный выход к художественной метафизике духа. Манновская кенотипика, рожденная конкретной культурно-исторической ситуацией: творчество «больных провидцев» Достоевского и Ницше; атмосфера утонченного разложения, ознаменовавшая «конец века»; «декаданс» в литературе и искусстве; опыт первой мировой войны,— извлекает из этой ситуации все возможные смыслы, но не ограничивает их рамками эпохи, а, переплавляя в топику легочной болезни, придает им эсхатологическую окраску. Кенотипы «туберкулезного санатория» и «рентгеновской пластинки», при всей своей очевидной универсальности, никак не запроектированы на исходных уровнях «коллективного бессознательного» и не имеют аналогов в древней мифологии.

Всякий, видевший фильмы Феллини или Антониони, найдет в них целую энциклопедию кенотипов, начиная от фотоаппарата с его болезненно привязчивым и отстраненным отношением к отснятой реальности в «Блоу-ап» и кончая киногородом, вместившим

[2] Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т., т. 9. М., 1960, с. 171.

[3] Там же, с. 352.

причудливое удвоение и распад современного урбанизма, в «Интервью». Однако кенотипические образования можно обнаружить не только в области литературы и искусства, но и среди тех реалий современной техники, быта, культуры, значение которых выходит и за рамки собственной предметности, и за грань современности как таковой. Кенотипично метро — система подземных склепов, наполненных не могильным покоем, но суетой и движением миллионов живых людей. Кенотипичность того или иного жизненного явления обнаруживается в его мгновенно угадываемой символической емкости, в обилии метафор и аналогий, сопровождающих процесс его общественного осознания: например, рак часто осмысляется как болезнь социального организма, злокачественное упрощение и однородность его структур.

В одном и том же культурно значимом явлении могут одновременно выступать и архетипические, и кенотипические слои. Так, берег, разделяющий две стихии, море и сушу, глубоко архетипичен, о чем свидетельствуют и многочисленные литературные произведения («Фауст» Гете, «Медный всадник» Пушкина и др.). Но вот использование берега в качестве места для отдыха, оздоровления всеми подступающими сюда стихиями (солнце, вода, песок), одним словом, то же физическое место, взятое в ином метафизическом значении, как пляж — это уже кенотип, рожденный нашим временем. Смысловая разница очевидна. «На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн...» «Моей души предел желанный! Как часто по брегам твоим бродил я тихий и туманный, заветным умыслом томим!» Безошибочная интуиция Пушкина подсказывает: на берегу — место законодателя или мятежника. Именно на границе и рождается порыв к безграничному, «великая дума» и «заветный умысел», простирающийся за пределы доступного. На берегу стоят или по берегу ходят — тут видится фигура стража, берегущего границу стихий, или нарушителя, замыслившего ее преодоление. На пляже все подчинено горизонтали, здесь не стоят, а лежат, отдаваясь рассеянному покою, ленивому млению. Если берег ставит между стихиями всеразделяющее «или — или», то пляж — всесовмещающее «и...и». Граница бытия при этом превращается в бытие и быт самой границы, место отдыха и удовольствия, где все стихии играют вокруг человека, покорные, любящие. Не в это ли будущее устремляется человечество — с тою же скоростью, с какой оно летом устремляется на пляжи, обретая в этих самых густонаселенных местах мира, где теснота прилегающих тел почти равняется площади самой обжитой суши, свой утраченный рай? Не это ли превращение всей земли в нескончаемый пляж — предельная задача самообожествленного человечества? Кенотип пляжа исполнен своего грозного и предостерегающего значения, указывая на вырождение человеческой мечты о возвращенном рае, о месте вечного блаженства.

Введение понятия «кенотип» в принципе не противоречит теории бессознательного, поскольку сам К. Юнг предполагал в нем возможность резких метаморфоз, предвосхищающих исторические сдвиги. Бессознательное, по Юнгу, способно к творчеству нового, исторически подвижно и конструктивно. Но тогда тем более важно отделить в нем консервативные, охранительные слои, относящиеся к области архетипов, от слоев динамичных, созидательных, производящих все новые кенотипы. Предлагаемый термин и призван восполнить этот изъян — не теории, а ее словесной артикуляции.

«Русская хандра»

Скука, хандра, тоска... Эти состояния вызывают особый интерес современных психологов, которые находят в них источник внезапных душевных

срывов, столь популярных ныне «загадочных» преступлений, когда благополучный вроде бы человек вдруг судорожно стреляет в окружающих и (или) убивает себя. Но значение этих состояний шире, они могут захватывать душевную жизнь целых эпох или народов, и тогда — чем разрешаются они? Войнами? Революциями? Самоуничтожением? Непрекращающейся тревогой? Во всяком случае, здесь кроется огромный интерес не только для психологов, но и социологов, историков культуры.

Русская литература, как, пожалуй, ни одна другая литература мира, дает разнообразнейший материал для углубленного изучения этих состояний, на каких бы социальных и культурных уровнях они ни проявлялись.

Недуг, которого причину
Давно бы отыскать пора,
Подобный английскому *сплину*,
Короче: русская *хандра*...

Уже в этих пушкинских строчках многое сказано: хандра — недуг, причем национальный, проблема этнической патопсихологии.

В начале XIX века полагали, что скука есть болезнь аристократическая. В кодекс светского поведения скучающий взгляд входил как примета изысканности и благородства. Только у плебея, пребывающего в нужде, взгляд зажжен огоньком жадного и нескрываемого интереса. Человек пресыщенный, всем овладевший и все познавший, не может не скучать. Таково происхождение сплина, болезни английских аристократов, введенной в поэтическую моду Байроном в образе Чайлд Гарольда.

Но можно ли считать, что на Онегина обрушилась лишь эта тягота пресыщения, что все его метанья — от вседовольства праздных дней, не заполненных нуждой и трудом, что, слейся он с народом, поработай на родной ниве, как предполагал Достоевский,— и наступило бы желанное исцеление? По укоренившейся привычке мы и сегодня так толкуем, хотя давно пора бы заметить, что Онегин — не Чайлд Гарольд, что его тоска — другая, не утонченно-высокомерная, что он захвачен другим, несравненно более широким, чем его сословная принадлежность, недугом.

Хандра, в отличие от сплина, не есть болезнь пресыщения. Сплином болеют аристократы, но хандра глубоко входит в душу всего русского народа, приобретая там еще и другое, более сильное наименование: тоска, кручина. «Что-то слышится родное в долгих песнях ямщика: то разгулье удалое, то сердечная тоска...» Чувством тоски сродняются ямщик и барин.

Тот же, в дороге родившийся, мотив тоски распространяется потом Гоголем на всю ширину русского мира. «Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня?»

Русская песня тосклива, и не пресыщенностью рождается эта тоска, а, напротив, какой-то безотрадной пустынностью всего мира, в котором затеряны города и веси, будто пылинки на ветру. Хандра Онегина родственна аристократическому сплину, но обнаруживает и сходство с вековечной народной тоской. То, что в первой главе названо «хандрой», есть предвосхищение другого, более всеобъемлющего чувства, которое потом, когда Онегин покидает Петербург, европейски томную и изысканную скучающую столицу, и отправляется в деревню, а затем в путешествие по России, нет-нет да и называется своим подлинным именем: «Тоска!» «Я молод, жизнь во мне крепка; чего мне ждать? тоска, тоска!..» И как лирический комментарий к этим переживаниям героя, подкрепленный голосом самого автора,— тогда же, болдинской осенью 1830 года, написанное стихотворение «Румяный критик мой, насмеш-

ник толстопузый...» Не из блестящих светских гостиных, а из родной сельской глуши доносится этот тоскующий голос, как выражение самой плоско-равнинной природы и притерпевшейся к ней народной души: «...Попробуй, сладим ли с проклятой хандрой. Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий, за ними чернозем, равнины скат отлогий... Что, брат? уж не трунишь, тоска берет — ага!»

Как же глубоко сидит в нас этот румяный критик, указующий на кладези неисчерпаемого оптимизма в недрах народа, ждущий, когда польются «веселые песенки» с родных пажитей и нив! Мы видим соринку скуки в глазах чуждого сословья, а тяжелых пластов тоски в глазах близкого не замечаем. Все твердим: скука — от пресыщенья, а в народе — бодрость. Но уж на что народный и антиаристократический писатель Платонов, и люди у него вечно в нужде, едва вызрели из телесного прозябанья до осознания мира, так ведь не бодрые они, и тоска — их главное и всезахватывающее чувство. Вся окружающая природа сгублена каким-то онемением, проклятьем бездонной равнодушной скуки. «Поверху шли темные облака осени, гонимые угрюмой непогодой, там было скучно и не было сочувствия человеку, потому что вся природа, хоть она и большая, она вся одинокая, не знает ничего, кроме себя». Не «хоть», а именно потому, что большая, нестерпимо превышающая своей вместимостью все, чем может заполнить ее человек, вечно отчужденная от него чуждостью ускользающего горизонта на нескончаемой равнине. Вся жизнь на этих просторах ощущает себя напрасной и невостребованной малостью, рождение которой не оправдано тем великим, что ее окружает. Зачем это мелкое грустное копошенье, когда простор хочет лишь одного себя — непрестанного расширенья на новые и новые земли?..

В Дванове, Вощеве, Жачеве, всех этих народных платоновских персонажах, ощутимо начало тоски даже более глубокой, чем в Онегине или Печорине,— культурно не опосредованной, не занятой никакими книгами, танцами, любовями, развлечениями. Они — и телесно, и умственно — тощие, они ближе природе, не заслонились от пустоты слоем притупляющего жира, пресыщающего достатка. Тощие сильнее тоскуют — сами слова эти образовались от одной основы, обозначающей пустоту. В платоновских «тощих» глубже, чем в традиционных дворянских «лишних» людях, проглядывают черты какой-то метафизической лишности. Те лишние — социально, поскольку ничего не делают, в общей жизни не участвуют. Эти — Дванов, Вощев и другие — делают и участвуют, но от этого пустота не сокращается, а растет под их неутомимыми руками, словно распространяясь из полой сердцевины. И не только когда они расчищают землю от врагов, но и когда включаются в мирное производство.

Символичен тот котлован, который роют в одноименной повести, вычерпанной землей углубляя дальше пустоту любимой родины. Этот котлован, в котором вроде бы собираются выстроить общий для всех счастливый дом, постепенно разрастается — героическими, самоотверженными усилиями — до такого объема, что никакое строение его уже не заполнит, и становится ясно — это всеобщая могила. Недаром в котловане гробы хранились впрок для умирающей деревни — потом ведь деревня, разместившись по гробам, неуместившимися остатками придет сюда, завербовавшись в город, котлован дальше рыть и умирать в нем — готовом могильном приюте.

Вощев чувствует, что народ докапывается до некоей тайной истины, ждущей его за каждым очередным пластом глины, и чтобы добраться до нее, нужно всю землю прокопать насквозь, прибавить к раскинувшейся горизонтально родине пустоту прорытого вертикально проема,

распространить ее по всем измерениям,— чтобы, возможно, убедиться: краю нет, впереди ждет бесконечная черная дыра космоса, она тоже родная... И эта долгота внедренья, когда каждый откопанный слой оборачивается не основой, на которой пора уже строить, но просто выросшей, удобно размещенной пустотой, вызывает у Вощева тоску, несравнимую с онегинской. Для «лишних» людей она помещалась снаружи, в социальном мире: некуда себя деть, нечем себя занять. У занятых, истощенных она помещается внутри, истекая непрерывным пустообразующим усильем.

Ну, пусть так,— да ведь не только же тоска в народном сердце. А разгулье удалое? Приволье, раздолье, разгулье — неповторимые русские слова, которых нет в других языках. Не та же ли в них пустота, которая видится порой как манящая, освобождающая, ищущая заполненья? «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сам без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей...» Вот и у Гоголя тоска через несколько строк переходит в богатырство, как у Пушкина — разгулье в тоску. Так они и переливаются, жутко сказать, из пустого в порожнее, из раздолья в запустенье — на всем протяжении русской тоскующей и гордящейся мысли. Нет между ними строгой черты. Сама бескрайность этого мира рождает тянущую пустоту в сердце и вместе с ней — страшную силу размаха. И когда сочетаются они воедино: удаль и тоска, пустота, ищущая расширения, и пустота, не находящая заполнения,— то и получаются те богатырские дела, от которых тоска не только не унимается, но шире расходится в сердце; ибо каждый шаг такого богатыря есть «путь — в тоске безбрежной» и все дальше разверзает берега этой тоски. Каждый подвиг этой размашистой удали состоит обычно в том, чтобы раздвинуть «стесняющие» пределы — не наполнить их, а пополнить раздвигающую их пустоту, от которой никому, и самим богатырям в первую очередь, не спастись.

Скорость — единственное, чем может утешиться душа в этих раздвигающихся пределах. Скорость ей дана как последняя возможность воплотиться, нагнать ускользающую границу свою, достичь желанного предела, где она могла бы остановиться, определить себя, для чего и вышла в русский свет. «И какой же русский не любит быстрой езды?», «мелькают версты, кручи... Остановi!», блоковская степная кобылица вместе с гоголевскими вихрями-конями несется вскачь... Но пустота всегда ускользает быстрее, чем ее настигают, и, смыкаясь за спиной, словно бы смеется звуком стихающей и пропадающей в безвестности погони. Пустота — неутолимый наш соблазн, сама блудница вавилонская, раздвигающая ноги на каждом российском распутье.

О, Русь моя! Жена моя! До боли
Нам ясен долгий путь!
...Наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о, Русь!

Об авангардизме

Авангардизм у нас все еще категория оценочная, а не просто понятийная. Существуют поклонники авангарда и его противники, но почти нет людей, приемлющих его с тем созерцательным спокойствием и отстраненной доброжелательностью, какие требуются эстетической сутью искусства. И в этом, быть может, тайна авангарда — он не имеет места внутри искусства, поскольку находится на самой границе его. Авангард — явление художественное, но антиэстетическое: выход искусства за рамки непосредственной созерцаемости, той области чувственного восприятия, которая и охватывается понятием «эстетического». Авангард — это

скорее действенная семиотика искусства, разложение его на значащие элементы, концептуальные схемы — и вместе с тем требование относиться к этому категориальному аппарату искусствознания как к особому произведению искусства, облеченному в краски, звуки, слова, в наглядные формы уничтожения всякой наглядности. Авангард — это непрерывно растущее сознание искусства о том, чем оно могло бы быть, чистая логика и семиотика возможных художественных миров. И потому авангард всегда впереди того, что он изображает или выражает; включая в структуру произведения моменты его последующей мыслительной конструкции.

Авангард постоянно рвется вперед, опережая не только традицию, но и самого себя — за несколько десятков лет он сумел породить несколько десятков школ, сменявших друг друга в лихорадочном темпе. Футуризм, имажинизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм, абсурдизм, минимализм, концептуализм... Искусство словно бы попало в поле какого-то нового духовного притяжения, источник которого находится не сзади, а впереди. Если раньше трудно было сдвинуться вперед хотя бы на сантиметр — так властно тянуло прошлое, навязывало традицию, сковывало инерцией,— то теперь столь же трудно удержаться за какую-нибудь существующую форму, приходится изо всех сил цепляться за нее, чтобы хоть как-то сохранить остаток традиции, прильнуть к ней ненадолго, прежде чем отдаться силе, увлекающей вперед и вперед. Как будто к земле придвинулось некое невидимое духовное тело колоссальной массы и силы притяжения, и оно буквально клочьями рвет и отдирает нас от истории, так что приходится уже хвататься за то, от чего раньше отталкивались. Эти клочья, обрывки реальности летят и летят в нас с авангардистских страниц и полотен — образы распредмеченного, развоплощенного мира.

Отсюда постоянная атмосфера скандала вокруг авангарда — он отвергает те самые эстетические требования, которые призван удовлетворять. Скандал — ведь это не просто отступление от конвенции, а разрушение ее по ее же собственным правилам, конструирование образов методом их деструкции. Авангардизм — это искусство, несущее в себе свою собственную гибель, которая может продолжаться бесконечно долго, как закручивается внутрь себя кошмарный сон — сон во сне, гибелью внутри гибели.

Авангардизм можно с равной последовательностью критиковать как разложение эстетики, и как эстетизм высшей пробы, как искусство, разрушающее себя и именно поэтому замкнувшееся на себе. На первый взгляд наиболее последовательную критику авангардизма дают мыслители религиозной ориентации — но в этом-то и заключается скандальное недоразумение, отличное от того закономерного скандала, который возникает вокруг авангардизма как такового и присущ ему по его художественно-антиэстетической сути.

Что же навлекает некоторых религиозно мыслящих людей на подозрѐние, что авангардизм прямо связан с бесовством нашей эпохи, что от него веет демоническим холодом и развращенностью? То, что в авангардистских произведениях абсурд господствует над смыслом, лицо предстает в отчужденных формах, каких-то распавшихся кусках и кривых лезвиях, индивид враждебен самому себе и обнаруживает скорее свойства растения, молекулы или дыры, чем человека. Кризис реальности, которая не вмещается в человечески освоенные формы, тает, исчезает, становится все менее ощутимой и постижимой... Через авангард искусство вбирает и приобщает к себе невоплощенное и невоплотимое, такие энергии, которые разрывают на части всякую пластическую форму.

Но разве не вернее предположить, что именно реальность, пышущая здоровьем, чувственно округлая, пол-

нотелая, скорее могла бы послужить демоническому искушению человечества, совратить его на земные пути и уклонить от небесных? И тут обнаруживается скандал современного консервативного сознания, совпавшего в каких-то точках с религиозной традицией,— оно не желает расстаться с той любимой реальностью, внутри которой с бóльшим или меньшим удобством расположились организованные и догматические структуры традиционных вероисповеданий. Они срослись с тем миром, для осуждения и разрушения которого явились на свет, вошли в плоть этого мира, полюбили его округлость, его эстетическую видимость, которую с таким блеском выставляет традиционное, «реалистическое» искусство.

Между тем авангард по сути гораздо ближе исконному эсхатологическому духу этих вероисповеданий, их чаяниям конца мира. Религиозное мироощущение по природе своей вовсе не консервативно — оно кризисно: это крах всех норм, ломка всех устоев — идущая поверх мироздания волна новых перемен и пространств. Ничто не может удержаться перед апофатическим представлением Бога, который есть не «то», не «то» и не «то» — ничто из того, что в мире.

Какое искусство может выразить эту глубину религиозного бунта против ставшего и воплощенного? Традиционное — то, что рисовало прекрасных мадонн с прекрасными младенцами на руках? Но то искусство исходило из положительного ощущения ценности и оправданности мира в его тварных формах, вдохновлялось сюжетами бывшего Откровения. Когда же растет чувство Откровения грядущего, в прах рассыпаются все надежные, освященные прошлым образы реального. Реальность обнаруживается за реальностью, осыпающейся, как штукатурка, под ударами невидимых сил извне. Эти вмятины на стенах, эти проломы и зигзаги, растущие у нас на глазах, и воспроизводит авангардное искусство. Оно религиозно в том смысле, в каком сама религия авангардна, то есть движется «впереди» всех законченных результатов мирового процесса, оставляя позади все, что успело приобрести господство и устойчивость. При этом выявляется, что место религии — не в стенах храма, а за границами мира, откуда ускоренно надвигается на человечество новая земля и новое небо, беглыми очерками и зияниями мелькая среди распавшихся пластов реальности. И потому современное религиозное искусство — не то, что в подробнейших деталях изображает храм, крест, библейскую сцену,— но то, которое обращено к невидимому, неставшему в земной жизни. В произведениях авангардистов реальность теряет зримость и антропоморфность, становится теоморфной, готовится к принятию и запечатлению тех форм, которые кладут предел и выводят за грань исторического существования человека. Авангард не держится за земное, но уходит по ту сторону, оголяет субмолекулярную структуру вещества, прорисовывает схемы мировых сил, дремлющих в подсознании,— идет дальше воплотимого, сотрудничает с воображением до конца — конца, не вмещающегося ни в какую зримую историческую перспективу. И в этом — глубокий урок авангардизма для религиозного сознания, которое проверяет свою истинность не приверженностью, а опровержением той реальности, в которой застыла прекрасная видимость, эстетика середины. Авангардизм есть эстетика конца и является для искусства тем же, чем для религии — эсхатология: оба кладут меч между словом и миром.

Парадокс ускорения

«Что нового?» — этот вопрос, такой беглый и невнимательный, таит в себе возможность глубокого ответа, которым мы обычно пренебрегаем. Что нового во мне, в мире — это вообще кратчайшая формула того, о чем сле-

дует думать, о чем стоит говорить. Это не значит — обсуждать новости. Новостей много, а новое — одно, предмет постоянного душевного бодрствования, ибо в нем — сжатый итог прошедших времен и развернутый образ времен грядущих. Новизна — обретение вещами все большей меры завершенности, вызревания времени, за которым должна последовать жатва. И поскольку сроки Конца не определены, новизна — это его ближайшая явь, к нам обращенная, требующая непрерывного внимания и сосредоточений.

Нет ничего более таинственного, чем новизна. Как ясен и прост мир платоновских идей, вечных эйдосов! Великий переворот, произведенный на исходном рубеже нашей эры, сделал мир более таинственным, чем раньше, и придал существенность каждому мигу между настоящим и настающим. Мы попали в какой-то авантюрный сюжет, где с каждым мигом растет напряжение тайны и захватывающая неизвестность. Причем действие развивается по нарастающей. Вдумаемся: мы живем в «новую эру», в «новое время» новой эры, в «новейший период» нового времени новой эры. Да и новейшее внутри себя уже несколько раз обновилось, только в языке нет сверхпревосходных степеней. Каждый год по насыщенности новизной едва ли не равен прежним столетиям. Если законы сюжетообразования одинаковы во всех областях, то не означает ли такое убыстрение темпа приближения к развязке: в единицу времени происходит все больше событий, пока не произойдет Все...

Заметим, однако, что убыстрение — процесс диалектический, раздваивающийся на новизну и старину, которые возрастают в равной и взаимозависимой степени. Чем скорее происходит обновление культуры, тем стремительнее обгоняет самое себя и превращается в неподвижность. Статьи, опубликованные два-три года назад, древнее, чем шумерские клинописные таблички, и покрыты более толстым слоем забвения. Почти любой роман или монография немедленно, в миг появления, становится памятником своей, только что прошедшей эпохи, напоминая те образцы, которые не так давно были замурованы в гранит Манхэттена или погружены в пески пустыни с единственной целью — сохранить их для грядущих цивилизаций. Идея прогресса оборачивается реальностью архива.

Отсюда совокупность приемов, которые можно охарактеризовать как арх-арт, искусство, пользующееся методами археологии и археографии и мимикрирующее под древние, омертвелые формы культуры. На живое отношение к современности почти не остается времени — только в преддверии будущего, на ближайших подступах к нему кипит жизнь, а настоящее — это уже замурованная ниша, которая когда-нибудь, возможно, заинтересует любопытного историка. Лишь на поверхностной пленке своей культура современна, а изнутри она музейна и архивна, оседает под тяжестью собственных отработанных слоев. XX век — снаружи, а внутри — Египет. Вечность камней под тончайшим, как пыль, налетом времени.

Отсюда — ничуть не умозрительная гипотеза дальнейшего развития этого процесса. Любой возникающий факт становится сразу же историей, консервируется в звуковых, визуальных, текстуальных образах, записывается на магнитофон, снимается на фотопленку, заносится в память компьютера. Точнее было бы сказать, что он рождается в форме истории, у него нет младенчества, он от рождения старец, наделенный памятью о своем прошлом. В конце концов запечатление предшествует свершению, предписывает ему те формы, в которых оно должно быть зарегистрировано, представлено, отражено. История останавливает свой ход, потому что все становится историей. Поток времени может двигаться среди твердых берегов, но когда все вокруг становится временем, тогда течение

прекращается — это уже мерно колышущийся океан вечности.

Благодаря системам видеозаписи и персональным компьютерам становится технически осуществимым превращение каждой индивидуальной жизни в архив, легко разместимый в растущих емкостях электронной памяти. Картина Леонардо или симфония Моцарта, разговор по телефону и игра с ребенком, запах цветка или зрелище неба в предвечерний час — все это может быть записано на пачке перфокарт или цифровом диске, представлено в символической, закодированной форме. Реальность, состоящая из последовательности мгновений, представит их теперь в соположенности, одновременности, как совокупность информационных единиц, заложенных в память машины. Время уступит место выбору. С чего вы хотите начать день: с заката или восхода, с музыки эпохи Возрождения или картин сюрреалистов? По мере углубления машинной памяти вся история — история всего — предстанет как на ладони, то есть упразднится в своей историчности. Вокруг каждого человека воцарится вечность архива, в котором он по своему усмотрению волен перебирать папки. В этом музее современность по своему статусу неотличима от прошлого и представляет такой же доступный предмет выбора — на какую кнопку нажать, какой открыть канал информации. Музееведы и археологи — пророки этого грядущего мира, который весь перейдет в модус прошлого, как записанный, отснятый, сбереженный.

Таков один из возможных вариантов «конца времени». Наша задача, однако,— не заниматься предсказаниями, а вникнуть в природу всемирно-исторического ускорения, которое захватывает в свой круговорот все новые страны и регионы. «Ускорение» — это не просто злободневное политическое понятие, это философская категория, связанная с самыми глобальными проблемами истории и эсхатологии (если понимать последнюю как учение о последних судьбах мира). Еще раз повторим: ход истории от эпохи к эпохе в целом убыстряется, достигая к концу XX века небывалой стремительности: за один год в политике, науке, культуре свершается столько событий, сколько в прежние времена не вмещало и столетие. Казалось бы, такое ускорение опровергает древние религиозные и мифологические пророчества о том, что мир обретет «вечность и покой», что «времени больше не будет». Однако реальность ошеломляет нас парадоксом: по мере убыстрения всяческих изменений возрастает неизменное, вечностное содержание культуры. Устремляясь в будущее, культура превращается в свое собственное прошлое. Новое и старое, возрастая с равной скоростью, как бы замыкаются друг на друге, образуя внутри самого ускорения ситуацию покоя, приближаясь к нулевой отметке времени — царству вечного настоящего. Мир, достигая высших скоростей, замирает в полете.

Как показывает общая теория относительности, в системах, чья скорость приближается к световой, перестает течь время. Быть может, аналогичный закон применим и к историческому времени, по крайней мере на фазах его максимального убыстрения. Тогда эсхатология с ее чаянием «вечного царства» — вовсе не отрицание и не прекращение истории, а возведение ее в высшую степень историчности, замирание — в — ускорении. Эсхатология — это переход истории на скорости, близкие к световым, это свечение самой реальности, развоплощение вещества в свет. История может преодолеваться только внутри самой истории, как закономерность ее саморазвертывания, как раскрытие смысла вечности в каждом мгновении, как со-вре́менность всех времен.

1983—1987

Григорий Козинцев

Из рабочих тетрадей. 1948—1949 годы

Редакция продолжает печатать заметки из «Рабочих тетрадей» Григория Михайловича Козинцева. Данная публикация, нам кажется, расширяет представление о личности художника, дополняя материалы, вошедшие в пятитомное Собрание сочинений режиссера, а также готовящийся к печати в издательстве «Искусство» сборник воспоминаний о выдающемся мастере советского кино.

В годы, когда готовилось к печати Собрание сочинений Г. М. Козинцева, многие материалы из его рабочих тетрадей, естественно, не могли быть в него включены, хотя и то, что опубликовано, достаточно полно отражает его отношение к действительности, которую он старался отобразить. Предлагаемые вниманию читателей записи 1948—1949 годов состоят из коротких, как бы «закрытых» строчек (теперь легко прочитываемых) или цитат, отвечающих мыслям и настроению Козинцева. В 1966 году, просматривая тетрадь тех лет, он на первой ее странице сделал запись, начинающую данную подборку.

Для Козинцева 1948 год начинается трагически — гибелью С. М. Михоэлса, с которым он очень сблизился в послевоенное время, часто встречаясь с ним в доме Эренбургов, и внезапной смертью С. М. Эйзенштейна, товарища с юношеских лет. Тем не менее он в содружестве с Ю. П. Германом всецело отдается работе над сценарием фильма «Белинский». Но вскоре авторы столкнулись с активным сопротивлением их замыслу Министерства кинематографии и Большого художественного совета, с необходимостью бесконечных переделок по нелепым, приказным указаниям.

В начале 1949 года во время кампании по борьбе с космополитизмом пострадали многие друзья и коллеги Козинцева. Так, космополитом был объявлен Л. З. Трауберг, с которым Козинцев работал более двадцати лет. То, что Козинцева не было в списках прорабатываемых, он для себя объяснял тем, что незадолго до этого получил Сталинскую премию за картину «Пирогов». Он написал письмо в Отдел культуры ЦК ВКП(б), в котором было сказано, что считает необходимым напомнить: ранние фильмы, вменяемые теперь в вину Траубергу, были поставлены ими совместно. Ответа он не получил.

В мае 1949 года была повторно арестована моя мать. Козинцев отправил заявление на имя министра государственной безопасности Абакумова с просьбой разобраться в ее деле и со своим за нее поручительством. Через несколько дней ему сообщили по телефону, что его заявление получено и оно будет рас-

смотрено со всей тщательностью. Немедленно после этого мать была переведена в Москву, в Лефортовскую тюрьму, и вскоре нам был объявлен приговор — 10 лет лагеря строгого режима. Козинцев терзал себя тем, что написал это заявление, считая, что оно принесло вред (без «тщательного рассмотрения» мать была бы просто выслана на поселение), что он должен был предвидеть такой результат. у него был уже печальный опыт, когда в 1938 году в такой же ситуации он заступался за своего товарища, художника Е. Е. Енея. По счастливой случайности мать попала в тот лагерь, где уже находился А. Я. Каплер, и он помог ей выжить. В это же время были незаконно репрессированы близкие друзья Козинцева — С. Д. Дрейден и братья Г. А. и М. А. Гуковские.

В такой обстановке проходил подготовительный период и начались съемки фильма. О «Белинском» Козинцев написал главу в книге «Глубокий экран». Борьба за ее включение в книгу была долгой, но безуспешной, окончательно ее, как и некоторые другие фрагменты, изъяли уже из гранок, о чем ему сообщили по телефону в Нарву, где проходили натурные съемки «Короля Лира». 23 сентября 1969 года Козинцев записал: «Я состою в двух союзах (кинематографистов и писателей), то есть знаю угрозы положить на полку и рассыпать набор...» Не вошедшие в «Глубокий экран» тексты частично напечатаны в Собрании сочинений в разделе «Подготовительные материалы ко второму изданию», в которое Козинцев надеялся их включить.

В разгар павильонных съемок «Лира», поздними вечерами, Козинцев вновь и вновь возвращается к тетрадям 1948—1949 годов: делает разъясняющие приписки в тексте, а если для них нет места, вклеивает небольшие листочки; в другой тетради, отражающей напряженную каждодневную работу, появляется запись-воспоминание:

«Надо знать жизнь,— учили нас, художников.— Ближе к жизни, изучайте жизнь». Охотно давали авансы на поездку, отправляли в «творческие командировки». Художник покупал билет в мягкий вагон, скорый поезд подвозил художника ближе к жизни.

Иногда сама жизнь приближалась к нашему брату.

— Срочно приезжайте в Комарово и заберите вашего ребенка,— позвонил телефон из пригорода.— Говорят из органов. Мы приехали за вашей тещей.

На полянке перед домиком, который мы снимали на Карельском перешейке, играл мой маленький сын. У веранды на табуретках сидела мать моей жены, рядом устроились два незнакомых мне человека. Они мирно сидели на солнышке, наблюдая за мальчиком.

Моя жена, приехавшая со мной, продолжала плакать.

Человек с брезентовым портфелем показал мне ордер на арест.

— Ничего,— сказала мне Ольга Ивановна (она до этого просидела десять лет),— и там люди.

Она привычно села на заднее сиденье машины между двумя приезжими.

Мы увидели ее через семь лет, после реабилитации. 7 XII 69».

Мысли о тех годах в период работы над «Лиром» не случайны. Козинцев писал о своем «болезненном ощущении воздуха времени, который обжигает кожу». Обостренное чувство времени и побудило его взяться за эту постановку. Еще в 1964 году он записал о «Короле Лире»: «Тоже моя тема, нужно ее доделать: власть, поиски правды, время и человек». В 1966 году он развивает тему дальше: «Разрыв между существом отношений и их внешностью стал уж слишком велик. Ничто не может быть крепко лишь видимостью, противоположной истинному значению явлений. Обожествление одного приводит в конце концов к оскотению многих».

Приписки в тетради 1948—1949 годов, сделанные Козинцевым в 1969 году, даются в тексте курсивом. Необходимые дополнительные разъяснения от публикатора приводятся в сносках.

В. Г. Козинцева

Все же приходится сказать: мне повезло. Сравнительно.

P. S. В этих записях мало что можно понять: время было такое, что сам не знал, как записать то, что хотелось...

Г. К. 17.IX 66 г.

Миф об Антее. «Прикасаться к земле». *И прикасать к земле.*

Дедушка Дуров: Собака может стоять на задних лапах, но на передних ей стоять неестественно. Тут уже «болевая дрессировка». IV. 48.

Размышление по поводу статьи Кирпотина о последователях Веселовского. Откуда у него такой пафос величия; ведь только что он потерял ноздри за книгу о Достоевском?

Карусель кусающихся.

Закон Чаплина: особенно смешон человек, попавший в затруднительное положение, но сохраняющий вид, полный благополучия, респектабельности, собственного достоинства. Так у него очень голодный человек ковыряет зубочисткой в зубах с видом: как я хорошо пообедал. Как часто видишь в критике этих людей с зубочисткой.

«Начальник[1] был такого рода человек, которого хотя и водили за нос (впрочем, без его ведома), но зато уже если в голову ему западала какая-нибудь мысль, то она там была все равно что железный гвоздь: ничем нельзя было ее оттуда вытеребить» («Мертвые души»).

Начало сценария: дети, запускающие камень в муравьиную кучу. Муравьи. VII 48.

Басня о поединке льва и свиньи в «Дневнике писателя»[2].

Шалман[3] в Келломяках[4]. Разговор о том, какой же совершенно безграмотный человек написал роман[5]. Количество кандидатов в авторы.

Совесть. Тренировка совести.

Вечная история «Портрета» Гоголя.

VIII 48. С детства меня преследует знаменитый вопрос в искусстве: «Кому это надо?»

Статья Брика: что делает сапожник? — Сапоги. Что делает художник? — Творит. Неясно и подозрительно!

Наиболее зловредные антисемиты в старину были крещеные евреи.

Особо трудно иметь дело с художниками, ставшими комиссией.

Человек, превращающийся в комиссию. Художник-комиссия обязательно желает что-нибудь исправить в чужой работе.

Смердяков хвастался, что он умеет не только готовить, но готовить «специально».

Художник-комиссия уже не может смотреть картину просто. Он ее смотрит «специально».

Рассказ Тынянова о спорте: прыжки в длину, в высоту и прыжки, чреватые последствиями.

Очевидно, следующим этапом должно быть нечленораздельное мычание. Просто на четвереньках вылезет на эстраду очередной поэт, промычит и пролает нечто, а все будут аплодировать и кричать, что это именно и есть высшая мудрость.

Он отлично шил из материала заказчика.

Когда выстраивается какая-то история в искусстве и все становится ясным, происходит то, что произошло

[1] В тексте «Генерал»; Козинцев использовал слово из рукописных вариантов «Мертвых душ».

[2] Достоевский Ф. Дневник писателя за 1873 год. Козинцев отчеркнул фразу: «Конечно, львов у нас нет,— не по климату... Но поставьте вместо льва порядочного человека, каким каждый обязан быть, и нравоучение выйдет то же самое».

[3] Просторечное название привокзальной палатки-буфета.

[4] Прежнее название поселка Комарово.

[5] Установить, о каком из вышедших тогда романов шла речь, не представляется возможным.

с МХАТом: ранее Станиславский и Немирович (со странными ходами к «Жизни человека» и Крэгу, к полуцирковому «Горячему сердцу», к оперетте Немировича), далее педагоги МХАТа, которым все ясно.

М[ожет] б[ыть], дело в степени таланта? Нет.

Эйзенштейн после «Потемкина», Васильевы после «Чапаева».

Как Г. Васильев рассказывал мне о работе над «Волочаевскими днями» (материал, тема через магистраль центрального героя и пр.)

Как было все удивительно ясно!

Шварц. Соединение Тютчева и «Демьяновой ухи»[6].

«Я отмечаю такие явления, по которым видно время и веяние жизненных направлений массы» (Лесков).

Мой первый разговор о Белинском с Большаковым[7]. Я сказал ему, что хорошо знаю материал.

Самая глупая птица дятел. Клюет в ствол огромного дерева, потом бежит вокруг ствола смотреть: пробил ли.

На художественных дискуссиях говорят: «лобово». Можно говорить и «нюхово» (чует по запаху), «слухово» и т. д.

«Иной думает у нас, что вышел в люди, а в самом-то деле он вышел в свиньи» (Гончаров. «Обрыв»).

17/I 49. Искусство, вероятно, мешает человеку оскотеть. Хотя поразительные негодяи в прошлом были меценатами и разбирались в изящном!

В детстве я очень хорошо все понимал про религию — сидит старик с ватной бородой на облаках вроде барашков, кругом ангелы на арфах играют.

Нашему поколению не стоило труда поломать эту бутафорию.

«... лучший способ сохранить религиозное чувство — это соблюдать все обряды, предписываемые церковью. Это упражнение в покорности, которое заключает в себе больше, чем обыкновенно думают...» «У нас совершенно нет внутреннего развития, естественного прогресса; каждая новая идея бесследно вытесняет старые, потому что она не вытекает из них, а является к нам бог весть откуда. Так как мы воспринимаем всегда лишь готовые идеи, то в нашем мозгу не образуются те неизгладимые борозды, которые последовательное развитие проводит в умах и которые составляют их силу. Мы растем, но не созреваем; движемся вперед, но по кривой линии, то есть такой, которая не ведет к цели» (Чаадаев. «Философические письма»).

Там же «немота лиц».

Прорабатывать, дорабатывать, обрабатывать, подрабатывать — разновидность глагола работать.

«Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она замуж? «По страсти,— отвечала старуха,— я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь».— Таковые страсти обыкновенны» (Пушкин. «Путешествие из Москвы в Петербург»).

В этой же книжке Пушкин приводит выдержки из рапорта, поданного Ломоносовым Шувалову, о своих работах с 1751 по 1757 год. Следуют отчеты о трудах в химии, физике, истории и словесных науках. Например: «В словесных науках. 1) Сочинил оду на рождение государя великого князя Павла Петровича. 2) Изобрел фейерверк, который был представлен на новый 1754 год, и стихи сделал. Также делал проекты на иллюминацию и фейерверки...»

[6]Записано сразу после подробного рассказа Е. Л. Шварца о бытовых делах общих знакомых. Такие темы абсолютно не интересовали Козинцева.
[7]И. Г. Большаков — в то время министр кинематографии СССР.

Способ, которым в средние века узнавали ведьм[8].

«Небылица в лицах» (зазывание старинного раешника).

Для барина — любителя охоты — описание псарни Ноздрева[9].

Маленькая собачонка, лающая во тьме: шавка-невидимка.

«Стыд — это своего рода гнев, только обращенный внутрь. И если целая нация действительно стыдится, она подобна льву, который приседает перед прыжком» (Маркс к Руге. 1843 г.).

Писание Булгарина, Греча, Сенковского и пр. доходит до такой степени, что дальше идет уже просто нечленораздельный лай, прерываемый фамилиями — Гоголь! Белинский! и пр.— «Бей!»

Магнитезер, отучавший от дурных привычек (курение, пьянство) не только «возложением рук», но и возложением ног.

2/II 49. Стихи Маршака о молодом, старике и осле. «Где это видано — где это слыхано...»

Картина «Павлов». Хорошо сделан эпизод нахождения Павловым торможения рефлексов (кажется, после наводнения?). Это по-настоящему убедительно и образно. *Пса запугивают, оглушают. XII 69.*

«Нужно ли называть их имена? Они в памяти у каждого — и стоит только вспомнить, кому рукоплескали, кого приветствовали в то время, когда вокруг умолкнувшего Пушкина водворилась тишина. Это вторжение в общественную жизнь того, что мы решились бы назвать л о ж н о в е л и ч а в о й ш к о л о й, продолжалось недолго, хотя отражение ее в сферах, менее подвергнутых анализу критики, чем собственно литературная, художественная сфера, не прекратилось и до сих пор. Оно продолжалось недолго — но что было шума и грома! Как широко разлилась тогда эта школа! Некоторые из ее деятелей сами добродушно признавали себя за гениев. Со всем тем что-то не истинное, что-то мертвенное чувствовалось в ней даже в минуты ее кажущегося торжества — и ни одного живого, самобытного ума она себе не покорила безвозвратно. Произведения этой школы, проникнутые самоуверенностью, доходившей до самохвальства, посвященные возвеличиванию России — во что бы то ни стало, в самой сущности не имели ничего русского: это были какие-то пространные декларации, хлопотливо и небрежно воздвигнутые патриотами, не знавшими своей родины. Все это гре́мело, кичилось, все это считало себя достойным украшением великого государства и великого народа,— а час падения приближался» (Тургенев. Лекция о Пушкине).

Все это — дни, когда я возвращался после разговора с Ильичевым![10] *XII 69.*

Вера в устав. В 1812 г. вся Россия жила огромною патриотическою верою в Родину. Николай Первый хотел превратить веру в устав. Цель этого устава была только одна — сохранение гнета над крепостным крестьянством и уничтожение всяческого вольнодумства (т. е. выражения «настроения крепостного крестьянства» — как формулировал Ленин). Пафос устава — «ложновеличавая» школа в искусстве.

Борьба с этим — натуральная школа — изображение реальной жизни народа.

[8]Обвиненную в колдовстве женщину бросали в воду, если она не тонула, ее отправляли на костер.

[9]«Тут были все клички, все повелительные наклонения: стреляй, обругай, порхай, пожар, скосырь, черкай, допекай, припекай...»

[10]Ильичев Л. Ф.— в 1949 году председатель Большого художественного совета Министерства кинематографии СССР.

У нас почему-то совсем не пишут о том, что славянофилы вышли из гегелианства. Хомяков отлично учился у Гегеля. Именно они с их «мурмолками и зипунами» были истинные западники, а подлинным патриотом был Белинский. И Лермонтов, написавший «оскорбительные» стихи.

История о том, как крестьяне приняли на улице специально «по-народному» одевшегося Аксакова за персиянина.

«Люди удивительной немоты появились здесь же на площади» (Ю. Тынянов).

О поколении, следующем за декабристами. Потом возникло чиновничество, и тогда Салтыков-Щедрин смог сочинить «Органчик».

Вечный кошмар русской литературы (Гоголь, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин) — свиные рожи.

«Писал к Дубельту, чтоб уведомить его об отставке. Я не думаю, чтоб он или г. Бенкендорф имели что-нибудь против меня лично, не думаю даже, чтоб тот или другой по охоте или по симпатии делали зло. Но боюсь всего от равнодушия; у нас почти нет инквизиции из убеждений (разве таков был Мордвинов, предместник Дубельта). Как бы то ни было, я дал себе слово многое сделать, во многом уступить, чтоб добраться до свободы. Я склонил голову,— там нет борьбы, где с одной стороны никаких прав, никакой силы... Написавши такое письмо, я всякий раз делаюсь болен; усталь, дрожь, бессилие и волнение. Вероятно, это то самое чувство, которое испытывают публичные женщины, первые раза продавая себя за деньги — хотя и защищаясь нуждой и ect. Полного отпущения сознательному греху нет. L'homme se sent fletr[11]. Да, может, я этим спасу свою индивидуальность. А тут вопрос: да нужна ли индивидуальность моя для чего бы то ни было, или нужна ли на что-нибудь индивидуальность, спасаемая таким образом?.. Я не могу долго пробыть в моем положении, я задохнусь...» (Герцен. Дневник 1842 г.).

Как ничего не понял в Герцене Достоевский!

Отношение Герцена к юности (очевидно, не только любовь к Натали, но и университет и т. д.): «Есть благо, которого власть отнять не может,— это воспоминания, разве догадаются поить дурманом или наливать какой-нибудь состав в мозг».

Через весь дневник Герцена проходит почти в каждой записи ненависть к самодержавию, и, конечно, ненависть не пассивная, а ненависть деятеля-революционера, вынужденного к бездействию. Интересно то, что дневник 1842 г., когда Герцен, по сути дела, только начинает свою жизнь, полон ощущением того, что она кончается — все это результат вынужденного бездействия. Например: «Начать новую жизнь поздно, продолжать старую невозможно. Великий искус, надобно обречься на совершеннейшую ничтожность. Тогда, быть может, оставят в покое.

Это моя великая надежда, ею я живу. У нас ни в чем нет многолетней последовательности. Перестанут, наконец, гнать. И настанут годы — спокойной пустоты, тупой боли и пассивной бездеятельности».

И это пишет Герцен, о котором Ленин сказал, что он поднялся на голову выше современных европейских мыслителей!

Очевидно, атмосфера в Москве все более и более сгущалась (см. о контроле над лекциями, об ином отношении к публичным чтениям Грановского). В 1844 г. Герцен пишет: «Истинно, через десять лет закроют III отделение собственной канцелярии, потому что оно, а равно и шпионы будут не нужны, донос будет обыкновенное дело, знак преданности отечеству и государю acte de dévonement»[12].

[11] Человек чувствует себя запятнанным *(фр.)*.

[12] Доказательством преданности (*фр.*).

Одно из наказаний взбунтовавшихся деревень (кроме казни зачинщиков) — порют каждого десятого.

«Я с внутреннею боязнию осматриваюсь назад, точно на поле сражения,— мертвые да изуродованные...» («Былое и думы»).

Любимый образ Тынянова — людей, переживших свое поколение. «Тяжела участь перерабатываемых» — кажется, так.

Те же темы у Некрасова: «Для всех рожденных в 25 году и около того». «В крови, иссеченная муза!»

Эпиграф «Путешествия из Петербурга в Москву» — Чудище обло, озорно, огромно, стозево и лаяй»...

Герцен не мог не писать дневник, потому что это была для него единственная возможность говорить в годы, обреченные на молчание. Из формы дневника родилась и форма писем. «Эмпирия и идеализм», которой восхищался Ленин.

Уваров сочинил вывеску «православие, самодержавие, народность». Что такое могла быть для него «народность»? Он был член «Арзамаса», педераст, циник и, кажется, даже худо говорил по-русски. В бога он тоже не верил и в душе был «либерал».

«Король Лир». Герцог Корнуэльский сажает Кента в колодки. Это видит Лир. Тут была моя ошибка[13] в том, что я не понял, что набивание колодок — это не пытка болью, а пытка беспомощностью перед любыми оскорблениями.

Старый Лир видит, как его любимого слугу оскорбляет челядь, все холуи, проходящие мимо. Ему плюют в глаза, в него бросают тухлыми яйцами и дохлой кошкой, а он, бессильный, выставлен на всеобщее позорище на городской площади.

Эту сцену легко сделать в кинематографе, но очень трудно в театре.

Так я записал свои ощущения во время проработки за «Белинского». Это — про себя.

Опять «кому это нужно»?

Темы средневековья: эпидемии поисков ведьм. Приезд святейшей инквизиции в город и начало бешенства. Доносы на тех, кто имел сношение с дьяволом. Поиски инкубов и сукубов.

Объем воздействия искусства. «Что делать?» Чернышевского.

Наша эпоха — «Как закалялась сталь».

Типично интеллигентская «нравственно-этическая» концепция «преступления и наказания»: «Поднявший меч от меча и погибнет».

Во что выродился «нравственно-этический» принцип, как еще Тургенев смеялся над «принсипами». Если Базаров распластывал лягушку, то интеллигенция стала распластывать сама себя. И смотреть, «что у нее внутри».

Знаменитое изречение Декарта: «Gogito, ergo sum» (я мыслю, следовательно, существую).

Различие между средневековой схоластикой и наукой Возрождения. Схоластика применяла ко всему живому мертвые, канонизированные догмы (связанные с желанием незыблемого существования власти господствующих классов). Спор мог идти только о том, точно ли знание догмы и точна ли ее трактовка. В случае неточности нередко записывали в еретики со всеми полагающимися последствиями. Бэкон и пр. сломали догмы и обратились к эмпирии, т. е. к опыту, жизни и, следовательно, материализму. См. у Маркса о Бэконе.

[13] Имеется в виду спектакль «Король Лир», поставленный Козинцевым в Ленинградском Большом драматическом театре в 1941 году.

«Мы можем быть настроены скептически и терпимо в делах веры не потому, что мы умнее и лучше их, а потому, что Кромвель, ставя в соборы лошадей самой дисциплинированной и самой демократической конницы, какую только видел мир, одержал победу, навсегда покончив с порядком, при котором людей били кнутом и клеймили за неортодоксальные взгляды на таинство причастия» (К. Хилл. «Английская революция»).

Можно написать историю ввода лошадей в храмы!

Средневековое исступление можно представить себе по его последним изуверским пережиткам. Например Шахсей-вахсей в Азии. *Статья Эйзенштейна об «Иване Грозном»*[14].

Послереформенная эпоха (после Крымской войны, «освобождения крестьян»). Салтыков-Щедрин. «Дневник провинциала в Петербурге». Эпидемия проектов.

«... О расстрелянии и благих оного последствиях». «... Расстреливать, по внимательном всех вин рассмотрении, но неукоснительно... А потому полагается небесполезным подвергнуть расстрелянию нижеследующих лиц:

«*Первое,* всех несогласно мыслящих».

«*Второе,* всех, в поведении коих замечается скрытность и отсутствие чистосердечия».

«*Третье,* всех, кои угрюмы очертанием лица огорчают сердца благонамеренных обывателей».

«*Четвертое,* зубоскалов и газетчиков».

И только».

«Вот и поди разбери, как это в нем разом укладывается: и тоска по мордобитию и несомненнейшая язвительная насмешка над этою самою тоской!

— А уж ежели,— продолжал между тем Прокоп: — ты от этих прожектов запьешь, так, значит, линия такая тебе вышла. Оно, по правде сказать, трудно и не запить. Все бить да сечь, да стрелять... коли у кого чувствительное сердце — ну, просто невозможно не запить! Ну, а ежели кто закалился — вот как я, например,— так ничего. Большую даже пользу нахожу. Светлые мысли есть — ей богу!»

(Ср. с тем, что писал Белинский о сатире XVIII в. на абстрактные пороки, на которую никто не мог обидеться).

Проект «О необходимости оглушения в смысле временного усыпления чувств».

Картина жизни 70-х годов: «Бьют, испытывают и ссылают. Потом наскоро подкрепляют силы холодными закусками и водкой, и опять бьют, испытывают и ссылают.

Нет ни сапожников, ни портных, ни музыкантов, ни литераторов, ни ученых, ибо всех испытывают».

Все это прожекты, сочиненные провинциальными помещиками. Вот подлинная картина «освобождения крестьян»! Понятно возмущение Ленина обращениями Герцена к Александру Второму.

Тут интересно сочетание новых «либеральных» веяний (комиссии, прожекты, реформы) с самым черным, крепостническим мракобесием. Сатира и юмор, полученные от этого сочетания «послереформенной» формы с самым страшным консервативным содержанием.

III 49. Москва

Телефон молчащий и телефон, накаляющийся добела. *Дни в доме Эренбурга.*

Питье кофе рано утром с видом на деревья (*Гейне*)[15].

[14] Статья в газете «Культура и жизнь», 1946, 20 октября. В ней Эйзенштейн согласился с критикой фильма в постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь».

[15] «Настроение мое самое мирное. Предмет моих желаний составляют: скромная хижина... перед дверью несколько прекрасных деревьев; а если Господь хочет сделать меня совершенно счастливым, то он даст дожить до удовольствия увидеть повешенными на этих деревьях человек шесть-семь моих врагов» («Мысли и заметки»).

Взбесившаяся овца. *По утверждению Эренбурга — самый страшный зверь.*

Ученые советы во ВГИКе. (*Изъятие Юткевича за Ку-клукс-клан.*)

Донской. *Выступает против «космополитов».*

Приход Пудовкина. *Рассказ о выступлении*[16].

Симонов о Тынянове (*«Тыняновщина»*).

Некрасов: «Кому на Руси жить хорошо» и «Белинского и Гоголя с базара понесет».

Образ колеса ременного привода. Бешеные обороты.

Баре разговаривают «при людях». Им совершенно не стыдно челяди, они откровенно врут («людям» это явно известно), упрекают либерала в амбиции. *Это как проходят мимо меня члены Большого худсовета.*

Страх смерти и боязнь крыс и лягушек.

Возникновение идеи продажи «мертвых душ». *Багрицкий. Тынянов*[17].

«Псих-ненормальный». (*Берггольц о стирке в тюрьме*[18]).

Детские игры «маленький конструктор», «трик-трак» или «вверх-вниз».

Радость ребенка, когда из разбросанных кубиков складывается картинка. Иногда выходит голова и сразу ноги, а туловище в другом месте. Количество комбинаций этих кубиков. Количество выражений в словаре ребенка. *Это и есть постановка историко-биографических картин.*

Союз охотников и союз дичи.

Весна. Начало прилета птиц. Обиженный дачник. *Кто им дал визу?*

Монолог Лира: здесь язвы века нашего. *Слепых ведут безумцы.*

Ампутация головы еще не помогла ни одному больному. Таких случаев история медицины не знает.

Бурмистры в крепостных деревнях — предки полицаев и карателей. Каратели от страха, от чаяния прибылей, для профита. Вероятно, от ощущения, что угнетаешь своего же брата — нищего мужика,— еще большая свирепость. Потом совесть пропадала. Оставались улучшающаяся жизнь, ощущение преимущественности своего положения, возможность выгоды от эксплуатации. *Ораторы на «борьбе с космополитизмом».*

Воспоминание о Келломяках[19]. Мой миокардный брат, съедаемый мухами. Больная лошадь, очень похожая на меня.

Гуляние Шостаковича в лесу. Ожидание новостей. *Тех!*

Келломякская почтмейстерша[20].

Картина Пырьева («Сказание о земле Сибирской») и традиции русского

[16]Пудовкин выступал на собрании кинематографистов против «космополитов», после чего Козинцев при встрече отказался с ним разговаривать. Без предварительного телефонного звонка Пудовкин пришел, чтобы объяснить — выступление это было вынужденным.

[17]Некоторые обличители «космополитов» зачислили в их ряды умерших к тому времени Э. Багрицкого и Ю. Тынянова.

[18]Словами «псих-ненормальный, ты же в тюрьме», по рассказу Ольги Берггольц, ответила уголовница на просьбу поэтессы осторожно обращаться с ее бельем.

[19]То есть о событиях 1946 года, связанных с постановлениями ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» и о кинофильме «Большая жизнь».

[20] Когда Шостакович отошел от окошка, заведующая почтой спросила: «Это тот самый, про кого в газетах все описали?» — «Тот самый».— «Надо же, а на вид такой симпатичный парень!»

народа. *Традиции чайной Союза русского народа.*

Работа, «вкладывая душу», и работа по необходимости. *Первые ученики. Вкладывание души в уничтожение ближнего своего.*

Ильза Кох[21]. Она же (...) — гороховое манто.

Импрессионист ли Ибсен? (*А напечатали с переносом — сионист ли Ибсен?*)

Фамилия действующего лица в романе Германа. *Разгром «Подполковника медицинской службы»*[22].

«Стало быть, была же мысль сильнейшая всех несчастий, неурожаев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, который бы не вынесло то человечество без той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли» («Идиот»).

«Недоброжелательство — присяжный друг невежества...» — написал Джон Вебстер в предисловии к «Белому дьяволу».

Бюрократ говорит, что он дрожит над народной копейкой. И это правильно, но когда пропадают народные миллионы, он спокоен, ибо застраховал себя бумажками.

Добродушный, мирный, семейный человек, но естественно, что ему приходится резать курицу к обеду.

«Меня больше всего поражает в муравьях, жуках и других господах насекомых их удивительная серьезность; бегают взад и вперед с такими важными физиономиями, точно и их жизнь что-то значит!» (Тургенев. «Накануне»).

Расправа — прежде всего невозможность действовать и даже кричать: выкручивают руки, затыкают тряпку в рот. Потом побои. Перед каждым ударом крестятся.

Революционные демократы не только хотели понять, что такое жизнь, но и хотели воздействовать на нее. Вот почему и Белинский, и Некрасов, и Чернышевский, и Салтыков-Щедрин учились писать «подцензурно». Они накапливали необходимое им умение провести через цензуру.

7/V. Гнусны не откровенные куклускласновцы, а художники с изыском. Переводчики подлых идей на «изящный язык европейской культуры». Переводчики с «топора и плахи» на Барбе д'Оревильи[23].

Семья, у которой по-настоящему глава всего — домработница. *Она, оказывается, была выше чином.*

Интересно, что изгнание нечистого духа воплями, танцами, завыванием и битьем в барабаны есть и у чистых язычников-дикарей!

«Что мне до поросят, когда самого смолят».

Пушкинский юбилей. Чтение стихов о Лицее. Орбели о неповорачивающемся Пиксанове[24]. Восемь ораторов и одна цитата. Идея плаката.

«Трагическая судьба России отражается на тех из русских, кои ближе других стоят к ее недрам,— ни одному человеку, самому сильному духу не выдержать в себе борьбу целого наро-

[21]Ильза Кох — садистка, надзиратель одного из фашистских концлагерей.
[22]Главное действующее лицо романа — подполковник медицинской службы Александр Маркович Левин.

[23]Барбе д'Оревильи Жюль Амедей (1808—1889) — французский писатель, поздний романтик.

[24]Орбели И. А. (1887—1961) — ученый-востоковед, академик, в те годы — директор Эрмитажа. Пиксанов Н. К. (1878—1969) — известный литературовед.

да — и Гоголь погиб!» (письмо Тургенева И. С. Аксакову после смерти Гоголя).

«Да что же за беда? Ведь иным плевали несколько раз, ей-богу!» («Женитьба»).

История возникает в сплетении множества историй развития. Так русская история — это и Иван Грозный, и Петр, и Пушкин, и Гоголь, и Павлов.

«А все-таки она вертится!» XI 49

Страсть Шостаковича к футболу и теоретические его соображения об этом спорте и его массовом успехе[25].

[25]Шостакович однажды сказал, что на стадионе можно свободно и громко высказывать свое мнение по поводу того, что видишь.

Об искусстве нужно говорить точно: мне нравится или мне не нравится.

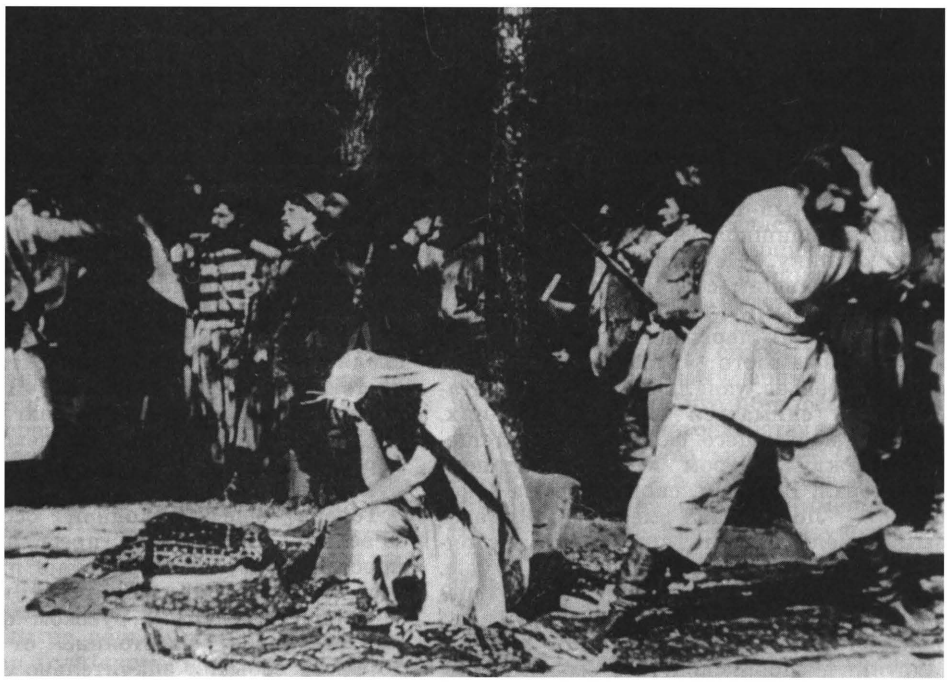
В начале войны гражданское население Ленинграда пробовало отыскать логику немецкой бомбежки — возле мостов, возле завода. По этим признакам некоторые даже меняли места ночлега. Потом же выяснилось, что просто немцы плохо и неточно бомбили. (*Это все после собраний. XII 69.*)

Островский. «Таланты и поклонники« — «Вы развращаете, а мы просвещаем...»[26] — это и есть история русского искусства при классовом государстве.

Публикация В. Г. Козинцевой

[26]Записано по памяти. У Островского: «Я просвещаю, а вы развращаете».

«Стенька Разин» («Понизовая вольница»), Россия (1908)



«Стенька Разин» («Понизовая вольница»)
Фото из фонда музейного отдела «Киноцентра»

С фильма «Стенька Разин» принято отсчитывать историю русского кино. Строго говоря, если историей кино считать историю кинопроизводства, «Стенька Разин» — не первая русская постановочная картина (и даже не первая из поныне сохранившихся). Как о первой картине об этом фильме можно говорить, лишь имея в виду фактор общественного сознания. Общественное сознание, действительно, с некоторым опозданием отметило факт существования отечественного кинопроизводства. В этом был заинтересован в первую очередь сам совладелец фотографического ателье, изготовитель русских подписей к французским картинам и владелец подержанного съемочного аппарата «Патэ» А. Дранков, понимавший ценность рекламы «Первая русская...» и не желавший так скоро с ней расставаться. Эти сло-

«Стенька Разин» («Понизовая вольница») Сценарий *В. Гончарова*. Режиссер *В. Ромашков*. Операторы *А. Дранков* и *Н. Козловский*. В роли Разина — *Е. Петров-Краевский*. Разбойники — труппа Петербургского народного дома.

ва сопровождали анонсы «Стеньки Разина», а до него — «Сцен из боярской жизни», фильма, смонтированного из материалов к неосуществленной картине ателье Дранкова «Борис Годунов». Актер П. Орлов, вспоминал, как Дранков, решил поставить «Годунова».

Постановочные особенности «Стеньки Разина» легче понять, зная, на чем срезался Дранков, пытаясь снять «Бориса Годунова».

«Стенька Разин» был поставлен целиком на натуре. Для фильмов из современной жизни это было бы вполне нормальным решением, но исторические картины в 1908 году так не ставились. В зрительском восприятии натура и история не уживались — живой фон, даже не помеченный признаками современного быта, слишком напоминал будничную хронику. Неуютно было и актерам, ощущавшим себя на природе чуть-чуть «раздетыми». Орлов вспоминал, как на «Годунове» первый конфликт вышел именно из-за этого: «Г. Мартини — Григорий Отрепьев, узнал, что сцена у фонтана будет сниматься не в декорациях, а около настоящего фонтана, находящегося между театром и кафешантаном, забастовал. Впрочем, скоро Марина Мнишек — Лоранская вместе с Дранковым сумела убедить его, что у настоящего фонтана все получится еще лучше. Так и решили начинать с этой «сцены у фонтана», но оказалось, что около фонтана нет деревьев, а по мнению Мартини и Лоранской, весь смысл сцены состоит именно в том, что Марина Мнишек внезапно появляется из-за кустов. После бесконечных споров Дранков решил купить на сруб деревья, привезти и устроить искусственные кусты (...) На другой день рано утром привезли в сад много больших срубленных деревьев, потом их долго укрепляли вокруг фонтана. Получился довольно живописный пейзаж, но он был испорчен тем, что сквозь деревья совершенно ясно и отчетливо были видны различные строения, далекие по стилю от XVI века. Дранкова это, впрочем, мало беспокоило (...) Когда, наконец, все устали спорить и согласились «подгонять» сцены под киноаппарат, оказалось, что нужно переставлять деревья: с 9 часов, когда были укреплены кусты около фонтана, солнце передвинулось, и кусты стали давать ненужные тени, от этого изменились все мизансцены, и нужно было менять всю сцену. Снова начались споры, что изменять. Мизансцены или декорацию?»[1]

Тем не менее, несмотря на неудобства и эстетическую «несуразность» натурного фона в исторической картине, Дранков в «Разине» предпочел именно натуру. Дело в том, что игра в декорациях без искусственного освещения ставила неискушенных кинематографистов в почти отчаянное положение. «...Дранков неистовствовал,— продолжает Орлов рассказ о съемках «Годунова».— Его возмущало особенно то, что артисты бросают огромные тени на декорации, но ничего сделать было нельзя. Сами декорации, написанные на холсте и прибитые на рамы, все время колыхались от ветра»[2]. С ветром справиться не удавалось не только Дранкову. В большинстве ранних фильмов, где декорация интерьеров выносилась на свежий воздух под солнечный свет, холсты задников заметно парусят, ковры и скатерти вздымаются, а актрисы внимательно следят за подолом платья. Что касается теней, Дранков нашелся: «Декорации все время приходилось передвигать вслед за движением солнца. За декорациями передвигался вместе и аппарат, которым руководил Дранков»[3].

Теперь еще об одной особенности «Разина». В фильме преобладают не просто общие, но сверхобщие планы (на это обращают внимание все историки, писавшие о «первом русском фильме»). Действительно, расстояние от камеры до места события значительно превышало норму, принятую для фильмов тех лет. Тут в первую очередь видна забота о том, чтобы уместить в кадр всю массовку («около 100 человек артистов», уклончиво сообщал в анонсе Дранков — на самом деле около тридцати человек). Но и тут чувствуются уроки «Бориса Годунова» — сохранись фильм до нашего времени, историки удивлялись бы, насколько крупно в нем взяты актеры. В «Годунове» это было вынужденной мерой — Дранков не учел пропорций театральной декорации. «Больше всего расстроило Дранкова отсутствие потолка в декорации Грановитой палаты. Как ни приспосабливался он снять издалека об-

[1] Орлов П. Первые киносъемки в России. Рукописный отдел Центрального музея кино, фонд мемуаров (в обработке).
[2] Там же.
[3] Там же.

щий вид Грановитой палаты, ничего из этого не получалось. Вообще всю картину приходилось снимать только на средних планах. Даже проход бояр пришлось снять не в полный рост»[4]. Поскольку отсутствовал именно потолок, надо полагать, что усечение фигур происходило скорее всего сверху, по линии голов. Но даже если головы бояр в кадр уложились, для киноязыка 1907—1908 годов фигура, взятая не в рост, считалась операторским браком.

Сложность съемок «Годунова» и «Разина» заключалась еще и в том, что киноаппарат «Патэ» был лишен видеоискателя. Дранков будучи, несомненно, опытным фотографом (в «Разине» нет ошибок экспозиции), с трудностями кадрирования как раз и не сталкивался — пусть в перевернутом виде, но сцена в фотоаппарат видна все-таки через объектив. Кинооператор снимал вприглядку (при этом вращая ручку!), и чем крупнее брался объект, тем большей была вероятность ошибки. Поэтому в «Разине» Дранков предпочел отступить подальше, но и здесь не обошлось без накладок. В сценарии Гончарова первая сцена описана так: «Две больших и несколько малых лодок плывут по реке. В большой лодке на первом плане Степан Разин; три есаула, персидская княжна и разбойники. На остальных лодках плывут все разбойники»[5]. Как ни вглядывайся в фильм, атамана и княжны на первом плане не увидишь. Режиссер слишком широко расставил на главном челне действующих лиц, и из всех перечисленных в центр композиции попал лишь один из трех есаулов. Только на долю секунды слева по кромке кадра мелькнул Разин с княжной на коленях (оператор, справедливо опасаясь, что захват окуляра у́же массовки, пытался панорамировать, неумело поводя объективом справа налево и обратно). Атамана с княжной пришлось доснять и вклеить отдельно.

Особенно пострадала от ошибок кадрирования вторая сцена — «Разгул в лесу». Ромашков, режиссер с навыками сценической работы, построил массовую сцену по-театральному. Две композиционные группы — разбойники с одной стороны, княжна и Разин с другой — расположились асимметрично. Группа разбойников занимала центр площадки и ее правое крыло, Стенька и княжна — чуть ближе к зрителю, зато вплотную к «левой кулисе». На сцене такое периферийное положение героев не противоречит их значению в драме — за ними не теряется ведущая партия в диалоге. Массовка, хоть и занимает бо́льшую часть сцены, зрительского внимания не отнимает. На немом экране законы восприятия иные — главный тот, кто в центре и чья фигура крупнее. Но проблема в сцене «разгула» не в этом — вполне возможно, что зритель тех лет, «привычный к театральным массовкам, лучше нас ориентировался в таких композициях и сразу искал ядро действия не в центре, а по краям кадра. Несчастье в том, что оператор снова неточно прицелился, и Разин с княжной почти целиком отрезаны рамкой кадра. Зато вместо них в кадр иногда попадает член съемочной группы в котелке (см. фото), скорее всего, Гончаров. А сегодняшнему зрителю и вовсе не повезло — то, что осталось от сложного драматического действия (треугольник «княжна — вольница — Стенька»), не укладывается в формат современного звукового кинопроектора (именно этот миллиметр пленки отдан звуковой дорожке). В результате современный любитель киноистории вместо Разина и его драматических переживаний наблюдает одних разбойников, то возмущенных без видимого повода, то веселящихся.

Такому зрителю (вслед за многими историками русского кино) захочется вынести Дранкову и его фильму насмешливый приговор — халтура. Но ни Дранков, ни Гончаров, ни другие участники съемок «Разина» не были халтурщиками в том точном и бесповоротном смысле, в каком халтурщиками можно назвать большу́ю часть наших современных кинорежиссеров. Халтурщик — это человек, неумело или нехотя делающий дело, которое ему положено любить и уметь. Дранков, проклиная стихии, в постоянном безденежье, окруженный людьми, его презирающими, с упорством и увлеченно постигал дело, о технике которого имел довольно приблизительное понятие. В этом смысле он был не халтурщиком, а скорее художником. Решение начать русское кино с «Годунова» было поразительным по дерзости и удивительно своевременным — в Европе как раз в это время назревал новый кине-

[4]Там же.

[5]Приведено в кн.: Лихачев Б. С. Кино в России (1896—1913). Л., 1927, с. 53.

матографический стиль «Фильм д'ар», ориентировавшийся на высокую культуру. Точная интуиция в выборе жанра и предмета обеспечила Дранкову успех «Стеньки Разина» — тут дело не в «русской теме» («русские фильмы», очень хорошо сделанные и не такие уж «псевдоисторические», как о них принято писать, снимала в России и фирма «Патэ»), а в песенном жанре, апеллирующем к хоровому инстинкту русской киноаудитории. В анонсе Дранков писал: «По преданию, всем нам знакомая и родная песня «Вниз по матушке по Волге» сложена товарищами Стеньки Разина. Прошло с тех пор два столетия, и эта песня стала народной и тесно связалась с именем волжского ушкуйника. Песню эту знает всякий русский человек, ее поют в концертах, бомонде и бедной семье крестьянина»[6]. Одним из первых в истории кино Дранков заказал для фильма музыкальную партитуру — «увертюру» к песне, написанную М. Ипполитовым-Ивановым. По свидетельству единственного историка кино, имевшего возможность лично беседовать с А. Дранковым (окончившим свои дни в Америке), публика подхватывала мелодию и на протяжении всей картины хором подпевала экрану[7].

Юрий Цивьян

[6]Там же, с. 51.
[7]Leyda J. Kino. New York, 1973, p. 35.

«Парижский сапожник», СССР (1928)

Пленка старая, ей шесть десятков лет. Зарядим в аппарат, и на экране... Дальше обычно пишут: «оживает время».

Мутная бутылка водки заполняет кадр целиком. Из уголовного кодекса крупно выпечатан параграф об изнасиловании. Надпись поясняет, что секретаря комсомольской ячейки ребята зовут Организованный старик.

Публицистика читается с экрана, как с газетного листа. По прошествии стольких лет затронутые вопросы, увы, не утратили своей актуальности. Борьба с алкоголизмом, преступность среди молодежи, формализм в комсомольской работе — может быть, заново выпустить «Парижского сапожника»?

К сожалению, картина сохранилась не полностью. Да и к тому же у нас есть свежие киноварианты с набором перечисленных выше проблем: «Маленькая Вера», «Меня зовут Арлекино», «Дорогая Елена Сергеевна». Давняя картина Ф. Эрмлера, вероятно, способна оказать дружескую услугу сегодняшним фильмам, помогая увидеть их как бы в историческом ракурсе.

Так вот, публицистика, конечно, имела место. Сам замысел возник благодаря фельетону в «Комсомольской правде». Потом Н. Никитин и Б. Леонидов написали сценарий. Затем была снята картина, которая всколыхнула молодежную аудиторию. Но на этом дело не кончилось: Н. Никитин выпустил повесть «Преступление Кирика Руденко». Материал переходил из одной художественной среды в другую, каждый раз затрагивая какие-то болевые точки в общественном сознании.

Публицистика подсказывала и вполне доходчивые кинометафоры. Андрей, герой картины, требует, чтобы Катя, его девушка, освободилась от ребенка, и на экране падает, разбиваясь, балалайка («разбита жизнь»...). Андрей соглашается на гнусное предложение хулигана Мотьки Тунделя, и муха вязнет в смоле («влип»...). В предыдущих своих картинах «Катька — Бумажный Ранет» и «Дом

«Парижский сапожник»
Сценарий *Н. Никитина, Б. Леонидова.* Постановка *Ф. Эрмлера.* Операторы и художники *Е. Михайлов, Г. Буштуев.* В ролях: *Ф. Никитин, В. Соловцов, В. Бужинская, Б. Чернова, Я. Гудкин, В. Мясникова, С. Антонов.* Совкино.

«Парижский сапожник».
Кирик, глухонемой — Ф. Никитин

в сугробах» Ф. Эрмлер находил решения куда более тонкие и сложные.

Что же случилось?

Кино второй половины двадцатых годов настолько окрепло, что С. Эйзенштейн призвал мастеров: «Слово за созданием бытовой эпопеи сего дня»[1]. Однако современный материал в «эпопеи» не укладывался. Напротив, верх забирала мелодрама, быт оборачивался в кадрах знакомой драматической фигурой — треугольником. Авторам «Третьей Мещанской» здорово досталось за проповедь «любви втроем», как писали газеты. В. Маяковский создал тогда цикл стихотворной публицистики — «В повестку дня», «Любовь», «Стабилизация быта», «Вместо оды», «Маруся отравилась».

Спустя годы участник кинобаталий и газетных дискуссий М. Блейман справедливо заметил: «Бытовая тема в какой-то степени становилась темой исторической и социальной»[2].

В этом все дело. В поисках конкретных, визуальных связей между бытом и временем художники пробовали различные методики, обращаясь к разным жанрам. Ф. Эрмлер за очень короткий срок прошел все стадии работы над современным материалом. Он использовал и мелодраму, и публицистику, и даже элементы киноэпоса, если обозреть его путь от «Катьки — Бумажный Ранет» до «Обломка империи». Путь этот прошел он не один, а вместе с такими писателями и сценаристами, как Б. Леонидов, Н. Никитин, Е. Замятин, К. Виноградская. Особо следует выделить актера Федора Никитина. Выделить не просто за мастерство, тонкий психологизм и одухотворенную пластику в немом кино. Он сделал нечто большее: сыграл свою Тему. Именно так, с большой буквы.

Вот какие роли ему предлагали: бывший интеллигент, опустившийся на дно жизни; музыкант, замерзающий в стылой петроградской квартире восемнадцатого века; глухонемой сапожник; унтер-офицер, контуженный в первую мировую и потерявший память. Люди ущербные, изломанные, просто калеки.

Хорошо еще, что к тому времени не успели набрать полную силу догматические требования о «положительном» герое, с обязательным реестром просветленных свойств.

Говорили, что Ф. Эрмлер увлекался Фрейдом. Что Ф. Никитин пришел в кино из 2-й студии МХТ и традиции горь-

[1] История советского кино, в 4-х т., т. 1. М., 1969, с. 390.

[2] «Из истории «Ленфильма», вып. 2. Л., 1970, с. 15.

ковских «босяков» не были ему чужды. Недаром свой персонаж из «Парижского сапожника» он искал в Павловской колонии для глухонемых. Подобно тому, как его старшие коллеги искали героев «На дне» в атмосфере Хитрова рынка.

Все это так, наверное, и было. И теория психоанализа. И практика театра, от которой отталкивался кинематограф, невольно ее заимствуя. Но эти и другие влияния относились больше к поиску средств, тогда как главное заключалось в выборе цели. Молодые мастера молодого же экранного искусства наметили цель, злободневную и вместе с тем исполненную классического смысла.

Возрождение человека в мире, испытавшем ужасы мировой войны; *становление человечности* в обществе, где обыденное существование было сломлено в ходе социального переворота.

Не гиньоль, а гуманизм подвинул их на творчество. Казалось, сиюминутная публицистика, отразившая лишь бытовую сторону жизни, обнаруживала исторические тылы.

Актерская тема Федора Никитина по-своему воздействовала на литературную традицию. Е. Замятин написал рассказ «Пещера» — о старом музыканте, гибнущем в холодном чужом городе. Авторы фильма «Дом в сугробах» (сценарий Б. Леонидова, постановка Ф. Эрмлера), который появился в том же 1928 году, что и «Парижский сапожник», вывели замятинский персонаж на иную социальную и человеческую орбиту.

Исполнитель роли Ф. Никитин выстраивал словно бы диаграмму духовного процесса. Затрудненные движения тела, укутанного в тряпье, беспомощная худоба рук, потухший взгляд — в начале фильма. Истеричные, лихорадочные жесты, перекошенное диковатой гримасой лицо — в сцене кражи дров. Пробуждение как ото сна после самозабвенной игры и изумленная счастливая улыбка — в финальном эпизоде концерта перед красноармейцами. Петроград, снятый сквозь морозную дымку, афиша с именем Шаляпина, жители роют ходы в снежных сугробах — немногие числом, точно отобранные кадры выводили действие на улицы города. «Прекрасный фильм,— писали газеты.— Но главное, что составляет достоинство «Дома в сугробах», это — ощущение самой эпохи»[3].

В «Парижском сапожнике» задача усложнилась. Временна́я дистанция исчезла, между экраном и жизнью устанавливалась прямая связь. «Эпоха» должна была разменяться на «будни», финальная надпись — «Кто виноват?» — требовала ответа. Кто виноват в драме девушки-комсомолки, брошенной, когда она ждала ребенка, преследуемой грязной сплетней? В самой интонации вопроса вновь заявляла о себе публицистика. Однако она, публицистика, тут же, вольно или невольно, подключалась к традиции, если вспомнить слова А. М. Горького о русской литературе, как «литературе вопроса» («Что делать?», «Кто виноват?»).

И Федор Никитин в своем искусстве наследовал эту традицию. В центральной сцене «Парижского сапожника» глухонемой Кирик, единственный, кто видел, как было на самом деле, и кто мог спасти девушку от позора, произносил знаменитый «монолог». Свойства немого экрана и немота человека, скрестившись, дали неожиданный красноречивый результат. Не одна социальная справедливость, но и любовь пластически прозвучала в этом монологе, поднимая фильм с уровня газетной публицистики на высоту духовного поступка.

Газета «Берлинер Тагеблат» назвала Ф. Никитина «Чаплином русских степей...»[4]. Это сравнение может сегодня вызвать ностальгическую улыбку, но важно здесь понять другое. Не только «Броненосец «Потемкин» входил в мировой кинопроцесс. Резонанс был шире, касался разных и подчас очень внутренних вроде бы явлений искусства. Оператор картины Е. Михайлов позже вспоминал: «Мне кажется, что это были поиски, очень близкие к тому, что теперь называют неореализмом»[5]. А сам он, оператор, будучи племянником художника Сомова, рос и воспитывался в его семье. Не много ли ассоциаций, от «мирискусников» до «неореализма»?

Не будем настаивать на абсолютной точности сравнений и ассоциаций. Но кто будет спорить с главной мыслью, что искусство двадцатых годов не замыкалось в самом себе, что оно было открыто самым разным веяниям?

Марк Зак

[3] «Известия», 1928, 11 апреля.

[4] Из истории «Ленфильма», вып. 2, 1970, с. 103.

[5] Там же, с. 143.

Янина Жеймо

Окончилась война. Как и многие кинематографисты, я вернулась из Алма-Аты в Москву. Шла приемка нашего нового музыкального фильма. Я увидела Янину Жеймо, одиноко сидящую в углу, растерянную, усталую, как-то совсем не похожую на себя, всегдашнюю. Мы не виделись почти два года. И вдруг меня осенило: вот кто сыграет Золушку! Янина — и никто другой!

«Сделаем!» — сказал Евгений Львович Шварц, выслушав мое предложение и быстро, с необычайным художественным блеском написал сценарий. Николай Павлович Акимов рисовал эскизы декораций и костюмов. Антонио Эммануилович Спадавеккиа сочинял музыку.

На «Ленфильме» царило послевоенное запустение. Как сейчас это снимать, да и зачем? — говорили нам, но нас тогда никто не мог сбить с толку. Жеймо была неудержима, она вся будто светилась изнутри. Актрису нашла ее роль, Янина нашла свою.

Работы в кино у нее всегда хватало: в прежние годы она была нарасхват. Режиссеры любили ее, а она любила разнообразие в ролях и умела быть разной. Вспомним ее Терезу в «Новом Вавилоне», Анук в «Песне о счастье», Аню в «Подругах», Фроську в «Шел солдат с фронта», ее роли в картинах «Горячие

денечки», «Приключения Корзинкиной», «Доктор Калюжный». Это редкий дар и редкое мастерство.

Первый выход на публику — в три года! — на арену цирка в номере своих родителей, известных музыкальных эксцентриков. Потом эстрада. И, наконец, ФЭКС. Молодые мэтры, Г. Козинцев и Л. Трауберг, набирали учеников с семнадцати лет. «У вас есть опыт работы?» — «Есть. Двенадцатилетний». Ее приняли.

Значение и масштабы метода Фабрики эксцентрического киноактера у нас еще не оценены по достоинству. У фэксов было трудно. Но они давали такую подготовку, что хватило бы на несколько актерских жизней. Фэксы учили не забывать ни об одной из скрытых в тебе возможностей. Уметь делать все и чувствовать себя легко и свободно в любом из предложенных обстоятельств, жанров, обличий. И при этом не терять себя.

Жеймо могла сыграть все и была безотказно профессиональна, решая любую задачу. Она не боялась риска — этому она научилась еще в цирке и у фэксов. Для нее не было невозможного, и во всем она находила правду.

Одной школой этого не добьешься. Требуется личность. И такую личность она подарила Золушке.

Золушка Жеймо полюбилась сразу и всем. Взрослым и детям. Не потому ли, что каждый увидел в ней свое, а сама она, добрая, нежная, мужественная, к каждому находила свой ключ? Может быть, главное в этой Золушке и в этой актрисе было то, что она умела и любила быть с людьми.

И люди платили ей тем же. Партнеры, такие прекрасные, как Ф. Раневская, Э. Гарин, находили с ней живые, душевные контакты не только в работе — в жизни. Стоило выйти с ней из ворот «Ленфильма», как через минуту вокруг образовывалось плотное кольцо, разорвать которое было невозможно. Она никогда не отмахивалась от людей, говорила с ними с неизменной искренностью и в то же время с достоинством.

Столь же достойной и искренней была она и с собой. Поэтому, думая о раннем завершении ее актерской карьеры, вряд ли кто-нибудь отважится назвать ее не вполне счастливой. Просто она сама выбрала момент, когда ей уйти. Кто знает, может, она и ошиблась. Но это право художника.

Последняя наша встреча состоялась года три назад. Она, казалось, отдыхала в Ленинграде, напитывалась его воздухом наперед. Последние тридцать лет она прожила в Польше — оттуда шел ее род и оттуда был ее муж,— но часто возвращалась на Родину, именно не приезжала, а возвращалась: здесь оставались ее дом, близкие ей люди, лучшая пора ее жизни. Нашей общей жизни.

Ее больше нет. Потеря невосполнима. Но осталась Золушка.

Надежда Кошеверова

Венгерская панорама

Л. Донец

Где-то в Венгрии

На XX кинофестивале в Будапеште

Говорили, что этот, двадцатый, национальный кинофестиваль 88-го года, будучи юбилейным, был не самым лучшим. Что случаются куда более сильные программы. Возможно. Не знаю. Я не специалист по венгерскому кино, и так же, как все советские зрители, видела мало венгерских фильмов.

И все же, что я помню?

Из далеких пятидесятых всплывает «Кружка пива» — с курносой элегантной героиней-простолюдинкой, в роли которой появилась на наших экранах Ева Руткаи. Само название «Кружка пива» было непривычным, удивительным. Это был фильм «из жизни», похожий на жизнь вокруг, как в итальянских фильмах, как в нашей ранней «Весне на Заречной». Помню «Железный цветок» с совсем юной, почти девочкой Мари Тёрёчик, которая плакала от любви навзрыд, отчаянно, беззастенчиво, что тоже было удивительно. Потом фестивальные, «трудные» — «Двадцать часов» Фабри, «Отец» Сабо, «Фотография» Золнаи. Еще — «Незавершенная фраза» Фабри, «Наследник» Месарош, наконец, «Мефистофель» Сабо...

Я помнила отдельные, пусть и прекрасные, венгерские фильмы. Теперь же, на национальном фестивале, во Дворце конгрессов, увидела, что́ такое венгерское кино, ибо программа целого года, удачного или менее удачного, двадцать семь художественных и документальных фильмов — это уже не отдельные картины, а картина кинематографа, единственного в своем роде. Думаю, его можно назвать исповедью национального самосознания.

Но гораздо важнее для нас то, что венгерское кино становится фактом и нашего воскресшего самосознания.

Долгие годы оно было едва ли не запретной зоной в наших кинокритике и киноведении. Писали о нем выборочно, приобретали зачастую не лучшее — почти все в венгерском кино казалось социально опасным.

Теперь мы платим долги — приобретаем понемногу для зрителей венгерские фильмы давних лет, от которых прежде отказывались. А на страницах нашего «Искусства кино» четвертый год подряд, начиная с 85-го года (дата примечательная), публикуются репортажи с венгерского национального смотра, который отмечает свое двадцатилетие, хотя начинался в году 65-м. Надо думать, что с 85-го года венгерское кино из социально опасного стало для нас социально необходимым как пример реального, а не иллюзорного, насквозь исторического мышления, культурного контекста.

Меня поразила венгерская публика. В огромном зале Дворца конгрессов шли фильмы далекие от развлекательности, как свет далекой звезды. Даже музыкальный киноклип, талантливо снятый и смонтированный молодым Петером Тимаром, — скорее едкая общественная киносатира, а никак не отдых. Фильмы эти от меня, профессионала, подчас требовали большого напряжения. Но огромный зал был всегда заполнен, а иногда переполнен. А главное, люди смотрели свои фильмы с живым вниманием, остро реагировали на штрихи юмора, мертвенно затихали в местах драматичных. Им было интересно — познавать. Поистине каждый кинематограф имеет ту публику, которую он заслуживает. Венгерский свою — заслужил. Наверное, и воспитал. Я отдаю себе отчет в том, что публика фестивального Дворца конгрессов — избранная, но все же, все же... Сравнение ее, скажем, с публикой Центрального Дома кино было бы для нас ударом ниже пояса.

Киноклип

«Грустный путь передо мной»

●

На национальном венгерском кинофестивале документальные фильмы (и полнометражные, и двух-четырехчасовые) участвуют наравне с фильмами художественными. В этот раз документальных было десять из двадцати семи, и кто-то на пресс-конференции шутил, что если так дело пойдет, то скоро венгерский фестиваль будет фестивалем документального фильма, к которому допущено несколько игровых.

Режиссер Шандор Шара, представленный на фестивале единым в двух лицах (он снял документальный фильм «Грустный путь передо мной» и игровой «Заноза под ногтем»), с досадой и горечью говорил на пресс-конференции, что венгерские режиссеры делают документальные фильмы потому, что они дешевле и проще в производстве. Но, конечно, документальное кино Венгрии — проблема не экономическая, а художественная. И именно документальное кино фестиваля было его безусловной и беспроигрышной ценностью.

Впечатление такое, что венгерским документалистам удалось «разговорить» весь венгерский народ — от изысканного поэта Дьердя Фалуди до простого рабочего и крестьянина, причем с одинаковым интересом для зрителя. Я часто думала, почему любой человек, когда он рассказывает свое, заветное, единственное, так интересен и почему так подчас бесцветны люди на экранах? Венгерскому документальному кино удается донести монолог каждого человека в своей заветности и единственности. Они, эти монологи, несмотря на их внешнюю статичность предстают перед нами как драма человеческой жизни, как напряженное, развертывающееся в историческом времени действие.

Что такое документальный венгерский фильм? Это, как правило, лица, лица, говорящие лица, люди, которые исповедуются. На мой взгляд, документальные венгерские фильмы подчас громоздки, их авторы не учитывают законов человеческой психики, которая утомляется, не в состоянии вобрать в себя рассказы других людей в таком объеме, не теряя сочувствия к ним. Мне кажется, художникам следует думать о более компактной драматургии, о паузах, о пластике экрана, а не только об ансамбле голосов. И все-таки это кино — удивительное. Его тяжело смотреть и... от него нельзя оторваться. Это хор голосов, в котором отчетливо солирует гражданский голос самого художника. Десять документальных венгерских картин — подробное знакомство со страной, ее социальными слоями, экономическими и духовными проблемами, ее историей. Это драма в лицах и диалогах.

«Под прессом» (режиссер Тамаш Алмаши). Фильм о рабочих огромного, известного в стране металлургического завода, который закрывают из-за нерентабельности. Тысячи рабочих небольшого городка, жившие заводом, остаются без работы. В прошлом — знамена, литавры, митинги, грамоты, ощущение того, что ты на переднем крае строительства социальной жизни, теперь — горестные размышления о том, как же это получилось. Неправильные социальные прогнозы? Изменившаяся экономическая конъюнктура в мире? Плохая руда — сырье из Советского Союза, из которой не выплавить хороший металл? Ошибки обюрократившегося руководства завода, раздувшего административный аппарат в ущерб рабочим местам?

Чувствуется подавленность, растерянность, тревога. Как же так? Они работают хорошо, стараются, а зарплата становится все меньше. За день металлург, отстоявший у огненной печи смену, получает сумму, равную стоимости полутора килограммов мяса. И они, взрослые мужчины, это мясо не видят, на обед — лапша с сыром. А ведь нужно содержать семью. И приходится после тяжелого трудового дня вечером еще искать приработок. А теперь вот закрывают целую линию и сокращают три тысячи человек. И на километры вокруг нет другой работы. А здесь своя семья, жилье.

Куда деваться? Один рабочий вербуется на завод, в другой конец страны, оставляя семью, детей, которых теперь сможет видеть редко, наездами. Другой, застенчиво улыбаясь в мадьярские усы, говорит, что готов голодать, только бы не уезжать отсюда, где он живет с самого рождения, привык к своему городку и любит его.

«Грустный путь передо мной» (режиссер Шандор Шара). Потрясающая судьба трансильванских венгров, крестьян Трансильвании, которая переходила из рук в руки на поворотах истории, вечных изгнанников, кочующих из страны в страну, временных граждан то Румынии, то Югославии, то Молдавии... Какой пример гордости, стойкости и величия народного духа, несломленной человечности в людях, теперь уже глубоких стариках, мыкавшихся всю жизнь по чужим углам и не озлобившихся, а старавшихся помочь другим, разделить кров, поделиться последним!

«В духе закона» (режиссеры братья Дюла и Янош Гуйаш). Здесь вспоминают и свидетельствуют те, кто был депортирован в лагеря Хортобада в 1950—1953 годах. О тоталитарном политическом господстве власти Ракоши, гнетущем механизме уничтожения и унижения ни в чем не повинных людей, объявленных врагами народа. И о сохранении людьми достоинства несмотря ни на что. Некоторые из героев фильма вышли после его просмотра вместе с режиссерами на сцену Дворца конгрессов как соавторы трагического жизненного полотна.

●

Приверженность документу — свидетельство мощного критического социального начала и в игровом венгерском кино, которое пронизано размышлениями о человеческой личности и государственной власти. Механизм власти, его демократизация, его существование для человека или против человека — повсеместный и как бы личный мотив венгерских фильмов. Это делает венгерское кино остросовременным, независимо от времени сюжетов, ибо, как говорил Леви-Стросс, XXI век будет веком социологии или его не будет совсем.

В самой большей мере это относится к захватывающему фильму Андраша Ковача «Последний рубеж», который разыгран как политический детектив прекрасными актерами, с отточенными сценами и диалогами, а производит впечатление непосредственного прямого репортажа, снятого скрытой камерой. Словно это документальные съемки местных выборов мэра небольшого городка «где-то в Венгрии» (таково, кстати, окончательное название фильма).

В основе фильма — документальная история («Я этого не смог бы придумать,— говорил Андраш Ковач,— такое может прийти в голову только политическим бюрократам») местных выборов в 1985 году, когда впервые было разрешено выдвигать нескольких кандидатов и местные власти, чувствуя, что их лидер провалится, сняли все свои кандидатуры, чтобы нежелательный кандидат остался в одиночестве и выборы были бы таким образом аннулированы как не соответствующие принципам демократического плюрализма.

Когда политическая борьба становится предметом искусства? Когда она замешена на человеческих страстях. Ковач с отточенным до элегантности рационализмом вскрывает мотивы сторон в пар-

«Другой человек»
«Проклятие»

тийной борьбе. Тут и искренне верующие, и простодушно ограниченные, и устало привыкшие к власти и не желающие ее отдавать, и просто негодяи, спекулирующие партийной властью как всяким другим товаром. В мастерски сделанном «под хронику» политическом фильме Ковач рассматривает серьезнейшую социальную проблему — готовность самой партии к демократическим переменам, ею провозглашаемым. Недаром председатель общественного жюри Имре Пожгаи, жюри, которое, собственно, на венгерском смотре и является верховным судьей, сказал о венгерских фильмах, что они принимают участие в демократических преобразованиях страны, способствуют курсу на такое развитие, когда общество создает государство, а не государство — общество.

Политизация в игровых фильмах подчас выглядит даже чрезмерно нарочитой, притянутой, несоединимой с течением сюжета. Частная история любви («Крик и крик» Жолта Кезди-Ковача) оканчивается для героя избиением, которое лишает его разума, офицером госбезопасности, поскольку тот хочет вернуть героиню, бывшую свою любовницу, и не привык выбирать средства. Художник, который устает от лжи и фальши привычной жизни, решает забросить свое ремесло и стать крестьянином. Он вызывает злобу местных властей, когда обнаруживает их нечистые дела, и история заканчивается тем, что с вертолета ему засыпают глаза ядохимикатами, ослепляя его («Заноза под ногтем» Шандора Шары). «Последняя рукопись» Каройя Макка — фильм, сюжет которого мечется вокруг рукописи умирающего писателя, где предположительно содержится компрометирующий материал о прошлом уважаемых людей,— в полном разбросе пластических средств — от непереносимого натурализма к столь же неэстетичному «сюру»...

Все это частные истории, которые так и остаются частными, случайными не потому, что этого не могло быть, а потому,

что политизация их недостаточно психологична. Когда в игровых сюжетах теряется присутствие внутренней жизни человека, которая так оглушительна на документальном экране, фильм теряет проникновенность и глубину.

Особенно огорчают здесь признанные мастера. Карой Макк, Марта Месарош (о ее фильме «Дневник для моих любимых» писал А. Трошин: «ИК», 1987, № 9), Ференц Коша.

Фильм Ференца Коши «Другой человек» — внушительное двухсерийное произведение с почти эпическим временным размахом и с самыми чистыми, гражданственно высокими авторскими помыслами.

Режиссер обращается к трагическим страницам венгерской истории, сравнительно недавней, хранящейся в живой памяти самого художника и в исторической памяти всего народа. Исторический материал этот — своеобразный генетический код сегодняшней духовной жизни Венгрии. Первая серия — отец — время, когда Венгрия была втянута в войну на стороне фашистской Германии, вторая серия — год 56-й — сын. Отец гибнет от руки венгерского салашиста, сын — на баррикадах тех трагических дней.

Ференц Коша намеревался сделать идеологический фильм с четко выраженной идеей непротивления злу насилием. Убитый отец как бы завещает эту идею сыну самой своей гибелью. Сын погибает во время восстания, хотя он против как революции, так и контрреволюции, ибо и то и другое приводит к человекоубийству. Ференц Коша считает, что Венгрия слишком маленькая страна, чтобы позволить себе убивать своих сыновей в каких бы то ни было бойнях, что национальный долг и мужество его страны — в выживании народа. Не станем спорить о том, почему режиссер не ищет причин и следствий в расстановке сил 1956 года — это не было его задачей. Не станем спорить и о мировоззрении. Философия непротивления злу, как правило, не выдерживала испытания реальной жизнью. Но однако идея эта в наше время мучительно стремится обрести реальность, чтобы уберечь мир от вселенского человекоубийства.

Дело в другом. Фильм разворачивается одновременно и как история семьи, пусть даже не в бытовом, а в историческом времени, и как идеологический диспут. В нем нет единства стиля. Он не выдерживает тяжести идеологической нагрузки и становится подобием позднего классицизма, когда человеческого содержания уже недостает, а гражданский пафос становится декларативным. Трагедия отделяется от страдания. Свечи, флаги, трупы — все становится статуарным, обретает привкус ритуала, доказательства, аргумента. Трагедия становится эмблемой. Слишком историчный, чтобы быть чистым символом, фильм слишком условен, чтобы переживаться как драма.

●

Венгерские фильмы очень драматичны по мироощущению. Смерть героя — финал почти всех игровых фильмов. Драматична не только история, социальная жизнь. Драматична жизнь как таковая. Отсутствие социума как природы и нормы человеческих отношений обнаруживается как трагически тупиковая заброшенность человека «на самого себя». Эти идеи определяют настроение молодых режиссеров в их талантливых и безысходных фильмах — «Проклятие» Белы Тарра и «Настоящая Америка» Петера Готара.

Оба фильма о современности, но реальное время в них как бы и не присутствует. Есть другое — ощущение вакуума, времени авантюрного, «кипенья в действии пустом» в «Настоящей Америке» и безвременья, повисшего в воздухе, словно покрывало,— в «Проклятии».

Нужно сказать, что, развертываясь как фильмы мировоззренческие, венгерские фильмы вообще тяготеют к условному времени. Приметы конкретного времени в событийных, вещественных и бытовых проявлениях почти не ощутимы. Может быть, поэтому так не убеждали фильмы об обыденной жизни. Все они рвались вон из жизни — к исключительности, к крайности, к бездне. Нормальная жизнь обязательно выкидывает «штуку». В дебюте режиссера Илдико Сабо «Явь» — о молодежи — герой в конце картины совершенно неожиданно выбрасывается из окна; в финале фильма «Полный день» режиссера Ференца Грюнвальски таксист совершенно неожиданно, ласкаючись, вонзает нож в грудь своей молодой жены. Причины-то у героев к таким поступкам есть, но они назывные, не оправданы душевным состоянием героев. А без смерти героя режиссерам, очевидно, как-то скучно, буднично.

Не знаю, что имел в виду Бела Тарр,

когда назвал свой фильм «Проклятие». Я же вспоминала какой-то литературный сказочный обрывок, где судьба герою предсказывает: с тобой случится самое страшное — с тобой ничего не случится.

Фильм Тарра — сама поэзия. Он медлительный и печальный. Откровенно печальный и устало медлительный. Это единственный черно-белый фильм фестиваля, и в нем есть забытое очарование черно-белого кино. Впрочем, не исключено, что так сложилось из-за финансовой бедности. Режиссеру помогало и телевидение, и киноинститут, он жаловался, что приходилось попрошайничать. Но, может быть, так и было задумано, ибо в том-то и поэзия, что фильм в неторопливом ритме словно доживает свою черно-белую, некогда магически волшебную жизнь.

Мерность ритма, колористическое единство дождливых сумерек, отчетливость настроения — вся возвышенная речь фильма, где печальны и бродячие собаки, и грязь под ногами, и пение певицы в кафе, и мелкие делишки местных шулеров, и скрипучий, однотонный звук вагонетки за окном,— вся эта возвышенная речь напоминает поэтический кинематограф французов 30-х годов, Марселя Карне — но без Жана Габена.

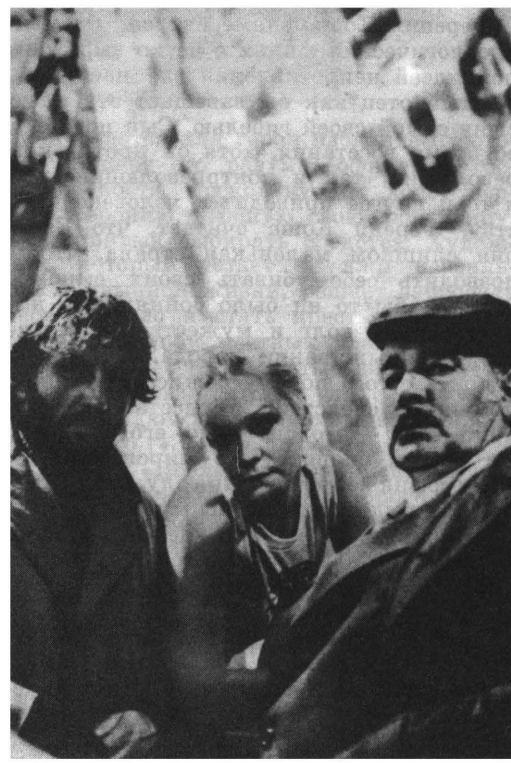
Печаль в фильме — не по такому герою, который крупнее жизни и потому погибает, здесь печаль по герою, который погибает, потому что равен жизни, захудалой, бездейственной, застывшей. Фильм похож на медленные крупные слезы дождя, на медленные строки Верлена: «Слезы в сердце моем, плачет дождь за окном, о, какая усталость в бедном сердце моем»...

Фильм Белы Тарра — откровенно меланхоличный, чувственный, фильм Петера Готара — откровенно ироничен, интеллектуален. Его герой (прекрасная работа актера Андора Лукача, первая премия за мужскую роль на фестивале) — действен, энергичен, активен. На экране уже не маленький провинциальный городок Венгрии, а сама Америка. Нью-Йорк! Грандиозность небоскребов, упирающихся в небеса, широченность мостов, бурление человеческой массы. «Вот она жизнь, зараза, кипучая»,— как говорил один из героев Шукшина. Причем же тут ирония и насмешка? А при том, что эта кипучая жизнь Америки сильно напоминает остекленелую жизнь венгерской провинции, которая никуда не торопится.

Предыдущий фильм П. Готара «Время!» (кстати, примечательны в своем повторе названия его наиболее известных фильмов — «Время остановилось» и «Время!») рассказывал о человеке, который мечтает о приключениях. «Настоящая Америка» — фильм, где герой осуществляет приключение. Его приключение — Америка. Он не приезжает в Америку в поисках богатой или творчески осмысленной жизни, он переживает Америку именно как авантюру, как Эльдорадо, как другую жизнь, не похожую на свою, где все известно, надоело, где жизнь привычна, расчерчена, привязана к одному и тому же, как гиря к ногам, где дом, жена, постель — обоюдное отбывание биологической повинности. Он жаждет другой жизни, обязательно другой, непредсказуемой, раскованной, опасной, он жаждет чувства жизни, вкуса ее, ее пространства, ее жарко и сладко текущего времени.

Поэтому герой просто бросает одну жизнь и начинает все сначала, скрывается от первой, венгерской,— прячется от туристической группы, с которой

«Настоящая Америка»



приезжает из Венгрии,— и остается в Нью-Йорке. Находит себе в друзья двух цветных бродяжек и жуликов, подрабатывающих на улицах мелким картежным шулерством. Он выбирает именно самую ненадежную, самую зыбкую, самую безответственную жизнь. Самую по всей видимости свободную. И самую близкую к гибели. Ибо такой свободы жизни, которая была бы свободой от жизни — не существует. Жизнь всегда — своя ноша. Свое проклятие. Свой крест.

Герой, как и следовало ожидать, погибает от рук таинственных убийц, намеренно беспричинно. Время от времени в картине появляется лейтмотив полета, свободного парения, распахнутого пространства. Лукавый наш герой то мчится на роликовых коньках, словно подросток, то изображает летящий самолет, изогнувшись «ласточкой», стоя на одной ноге, то визжит и катается от счастья на песке перед неожиданно открывшимся простором моря. И заканчивается его жизнь — в свободном парении, когда его, иронически улыбающегося, сбрасывают с головокружительной высоты, и он летит вниз головой через перила моста в темную воду Ист-Ривера.

И дело вовсе не в том, что Америка оказалась Эльдорадо сомнительной ценности. Ведь герой «Настоящей Америки» не уезжает в Америку, он играет в Америку. Играет он с удовольствием, но жизнь его здесь состояться не может. И не потому, боже упаси, что Америка порицается как страна «социальных контрастов». Просто потому, что герой — носит себя с собой. Он другой. Он венгр.

●

В моей памяти живут несколько воспоминаний военных лет. Вот одно из них. В самом конце войны, когда на фронте уже был убит мой отец, мы с мамой, тогда еще красивой молодой женщиной, жили, как и все, бедно и трудно. Мама служила на электростанции, где работали военнопленные. В дом, где не было мужчин, можно было попросить под расписку кого-нибудь из военнопленных, чтобы помочь по хозяйству.

Помню мужчину, сравнительно молодого, в ветхом, грязно-зеленом обмундировании, с бледным-бледным, мучнистым, тонким лицом. Он нарубил дров, что-то приколачивал, возился полдня. И когда мама посадила его с нами обедать за стол, за наш бедный стол, где стояла какая-то синюшная картошка, посадила, как равного, он заплакал. Он сидел прямо, с военной выправкой, и плакал долго. Не мог успокоиться. Лица не закрывал. Слезы катились по его худому лицу не каплями, а ручьями, оставляя мокрые борозды. Он не говорил по-русски и повторял сквозь рыдания только одно: «Венгр, венгр, мадьяр, венгр»... Я, девочка, тогда смотрела на него отчужденно, холодно, с недоумением. Но случай этот не забыла. Воспоминание это щемящее, больное. И я до сих пор думаю: что же он хотел сказать, этот венгр? Что это не он принес в наш дом несчастье? (Ведь он не мог не понимать, что это дом молодой солдатской вдовы.) Что он тоже несчастен и не виноват в немилосердности истории? Что мы правильно поступаем, когда относимся к нему не как к врагу, а как к человеку, потому что он — венгр, венгр, венгр...

●

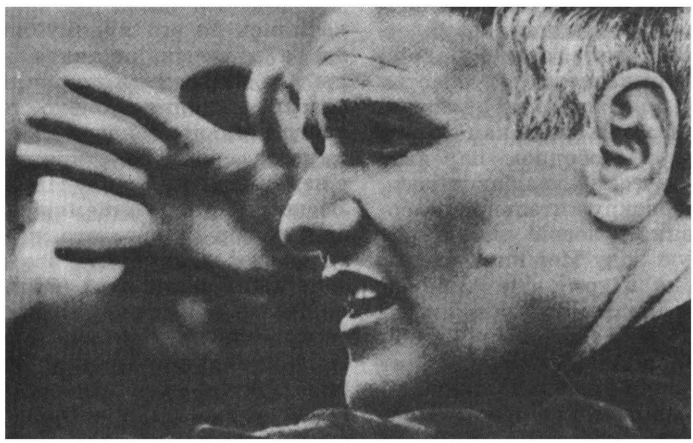
Этого горького и гордого венгра я вспомнила и в Будапеште, на национальном смотре венгерских фильмов с их тревожной духовностью.

Венгерская панорама

Миклош Янчо:

«Поэты должны быть голубоглазыми...»

Беседу ведет Александр Трошин



Миклош Янчо

Из сценария Дюлы Хернади и Миклоша Янчо «Сезон чудовищ» (поставленный по нему фильм вышел на венгерские экраны весной прошлого года, а в декабре им завершилась ретроспектива Янчо в Москве)

«По узкому шоссе мчится машина Бардоца (героя картины, главного врача неврологической клиники.— *А. Т.*). Бардоц поглядывает в небо. Полицейский вертолет летит над автострадой. Выше, под облаками, борются с ветром бумажные змеи. По обе стороны шоссе бегут ватаги ребятишек, это они запускают змеев. Смеясь и галдя, они следят за набирающими высоту причудливыми бумажными конструкциями.

Доктор Бардоц, выйдя из машины, наблюдает за детской игрой.

С ним поравнялась и затормозила другая машина. Высунувшийся из нее мужчина, ровесник Бардоца, улыбаясь, спрашивает:

— Ностальгия, старик, или философия?

— Вероятно, и то, и другое.

— Я слышал, прощальное письмо Золи у тебя. (Речь об их бывшем однокласснике, чье загадочное самоубийство было для них шоком.— *А. Т.*)

Бардоц достает из кармана письмо и отдает его. И вновь переводит взгляд на детей, запускающих бумажного змея.

Внезапно один из мальчишек выпускает шпагат из рук, падает на землю и начинает судорожно биться. Это припадок. Бардоц спешит к мальчику, раз-

жимает ему зубы вынутым из кармана ключом. За его спиной возникает владелец второй машины. Бардоц насмешливо говорит ему:

— Что мудрого ты хочешь мне сказать, Циммерманн? Что мир дерьмо в самой своей основе?

— Да, и это...

— А знаешь что? Ты прав. Скажи, почему этот ребенок страдает?

— Но врач ты.

— Это не медицинская проблема. Почему Он,— Бардоц показывает на небо,— создал мир таким?

Циммерманн глядит на него с удивлением.

— Ой-ой! — говорит он.— Не хочешь ли ты сказать, что стал верующим?

— Скажи, почему? У тебя есть какое-нибудь объяснение всему этому?

— Нет, да меня это и не интересует. Но ты!.. Ты, который хотел, чтобы меня исключили из гимназии за то, что я ходил в церковь... Ты объясняешь мир как творение божье?

— Ничего я не объясняю. Я только рассуждаю.

Между тем мальчик приходит в себя, вскакивает и отправляется на поиски своего бумажного змея.

Аллея деревьев тянется по равнине рядом с высохшим рукавом реки.

Циммерманн и Бардоц молча глядят мальчику вслед, затем направляются к шоссе.

Там один за другим выстроились автомобили. Они нетерпеливо сигналят. Водители кричат и машут руками. Бардоц и Циммерманн спешат к своим машинам.

Пока они пересекают луг, Циммерманн говорит приятелю:

— Видишь, Бардоц, ты неисправим. Ты и в детстве был экстремистом, и сейчас такой.

— Я?

— У тебя принципы. Они сохранились. А в них нет нужды. Дело надо делать. Действовать, а не философствовать. Философствованием не прокормишь семью.

— Сколько у тебя любовниц?

— Я робкий, и женщины легко захватывают меня в плен. Я должен очень много зарабатывать, чтобы оплачивать их. У меня нет времени рассуждать, то бишь философствовать.

— Гегель сказал,— отвечает Бардоц, открывая дверцу своего «фольксвагена»,— что потребность в философии возникает тогда, когда подвергается порче гармония духа.

— Гегель! — Циммерманн насмешливо машет рукой.

Они садятся в машины.

Весь ряд автомобилей на шоссе приходит в движение. Среди них белый автобус. Он пустой».

Уже этот сценарный фрагмент дает представление о том, какие вопросы составляют содержание фильма, напряженно-интеллектуального и завораживающе зрелищного, пересыпанного цитатами из Локка и Гегеля и разнообразными отсылками (в структуре, в поэтике, в возникающих на экране знакомых лицах) к прежним, аллегорически-философским и историко-романтическим лентам этого режиссера. Встретившись с Миклошем Янчо дня три спустя после первого публичного показа «Сезона чудовищ» в Будапеште (на прошлогоднем национальном киносмотре), я переадресовал ему прозвучавший в фильме вопрос:

— Что это, ностальгия или философия?

— Вероятно, и то, и другое,— подхватил цитату Янчо.— ...А вообще трудно говорить о фильме, который сделал ты сам.

— Ну, что?..— Янчо подыскивает определение.— *Несолнечный* фильм. Думаю, вы это почувствовали. Раньше бы сказали: «пессимистический». Он о том, что люди не умеют общаться. Говорят не то, что думают, что чувствуют, причем без намерения солгать. Так — и в большом мире, где общаются народы, так и в малом, в отношениях двух людей. Одни и те же слова люди наполняют разным смыслом. Возьмем слово «мир». Этот при-

«Так я пришел»

мер потому у меня всегда под рукой, что я сам являюсь членом Всевенгерского совета мира. Казалось бы, вот понятие, которое должно объединять разных людей. Но мы-то знаем, сколько тут взаимонепонимания, недоверия, искажений смысла. Или другой пример, уже из сферы личного. Я был женат не один раз и знаю, что даже в жизни двух душевно близких людей много непонимания, даже им нелегко бывает прийти к единому пониманию вещей. Одним словом, это важная общечеловеческая проблема. Тут источник конфликтов, напряженности и катастроф. Наш фильм об этом. В нем заключена тревога. Тревога за будущее. Потому что история человечества не раз доказывала, что когда взаимонепонимание принимает угрожающие размеры, в действие вступают абсолютно иррациональные силы. Говорят о новом мышлении. Суть его, по-моему, во взаимопонимании. А противоположность — не просто старое мышление, но вообще отсутствие какого-либо мышления. Когда дремлет разум, на свет выползают чудовища... Фильм напоминает об этом и предостерегает. Не знаю, пессимизм ли это?

— Скорее романтизм.

Янчо смеется.

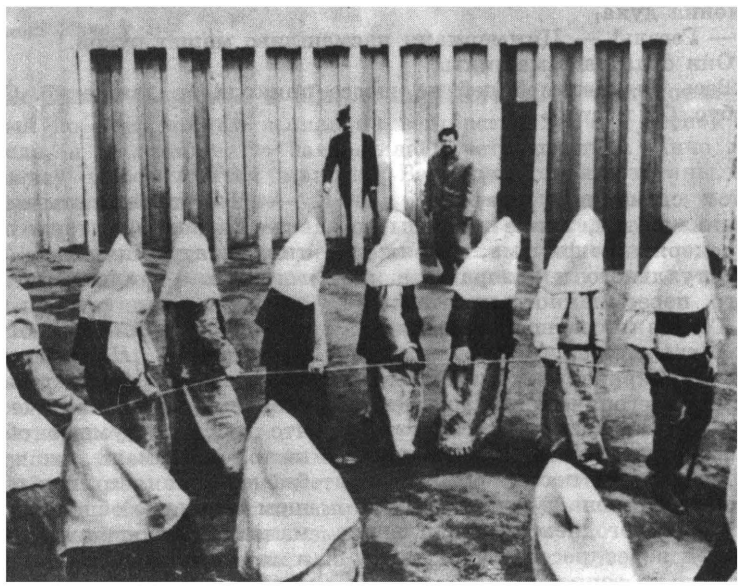
— Да, мне тоже кажется, что этот фильм романтический.

— Как все ваши картины. «Сезон чудовищ» отличается от них в одном: его герои прописаны в современности, в мире знакомых нам реалий. Интересно, почему вы отступили от вашей традиции — рассматривать и обдумывать волнующие вас политико-философские и нравственные ситуации сквозь призму истории или мифа?

— Мы с Дюлой Хернади долго это обсуждали и пришли к убеждению, что исторические или, как часто было у нас, условно-исторические фильмы сегодня уже мало интересуют зрителей. Нам показалось, что знакомая зрителю жизненная среда приблизит к нему наши вопросы, замкнув их на его повседневном опыте и мыслях.

Хочешь не хочешь, надо учитывать изменившуюся реальность. Пришли новые поколения, у них другой вкус, другие

«Без надежды»



реакции, другие представления о мире. Мы для них — уходящая эпоха. Подумайте только: тем, кто родился в 1956-м, сегодня уже за тридцать. И все, что происходило, скажем, в 1944-м — оккупация Венгрии гитлеровской Германией, нилашистский путч, депортация евреев, кровавая расправа с антифашистами,— в их ощущениях отстоит от них так же далеко, как эпоха Юлия Цезаря. А тут еще время Ракоши изрядно постаралось, чтобы свести на нет историческое сознание простых венгров. Столько лжи привносилось в официальную историю, что многие уже не в состоянии разобраться, где правда, а где фальсификация. Пожалуй, уже и не хотят разбираться. Отбили у них охоту. Довольно узкий круг людей читает сегодня труды историков, знакомится с новейшими открытиями, следит за тем, как постепенно исчезают белые пятна. Большинство же людей проходит мимо, не хочет понять, какие уроки можно извлечь из истории. Обидно, что молодое поколение пренебрегает этим наследством.

— Пусть так, но другого зрителя не будет. Ответственность за его историческое сознание лежит и на художниках.

— Мы делаем, что можем. Однако венгерский зритель испорчен, приходится это признать. Его испортили американские фильмы. Ну, и телевидение, конечно: бесконечные бездумные сериалы, дающие выход поверхностным эмоциям. К сожалению, подобные ленты делают и в братских странах, а потом продают друг другу. А мы потом рассуждаем: отчего, дескать, кино в кризисе...

— А вы считаете, оно в кризисе?

— «Кино — искусство момента»,— убеждал меня один мой друг. В последнее время я и сам начинаю склоняться к этой мысли. Наверное, это так: фильм живет только в настоящем. Если у фильма нет зрителя в момент, когда он появился, сомнительно, что позже к нему проявят больший интерес. Специалисты не в счет. А кстати, и у специалистов уже не наблюдается той пылкой увлеченности. Иштван Сабо однажды пригласил меня в нашу Высшую школу театра и кино, где он руководит кинофакультетом. Мне предложили обсудить со студентами мои фильмы. Сначала показали «Так я пришел» — зал был полон. Когда же через неделю показывали «Пока народ еще просит», зал был заполнен уже наполовину, а на дискуссии прозвучало всего несколько голосов. Не правда ли, показательно?

— И как вы это объясняете?

— Да просто кино уже не значит для людей то же, что значило, скажем, пятнадцать лет назад. В свое время, в начале 70-х, «Пока народ еще просит» воспринимали как откровение. Меня поразило, что когда в Чили — это было при Альенде, в последние его недели — показывали этот фильм, весь кинотеатр рыдал. Я обычно не хожу в кинотеатры, где идут мои картины. Боюсь. Но тогда в Чили меня уговорил портье гостиницы. И еще пару раз, уже в других странах, я изменял своему правилу. И видел заполненные до отказа кинотеатры, зрители сидели даже на полу. Помню, как в одном кинотеатре в конце фильма загремела овация. Даже «дорогого товарища Ракоши» в свое время такой не удостаивали. А когда зажегся свет, воцарилась убийственная тишина. Но я чувствовал, что воздух наэлектризован. Выходит, фильм что-то значил для людей, у которых другой язык и другая история. Он говорил им о возможности изменения мира.

Сегодня эта идея не то чтобы потеряла привлекательность, просто в нее не верят. Людей уже не привлекает романтика переделки мира. И они идут в кино за другим. Либо не идут вовсе, что тоже характерно. Сейчас люди охотнее припадают к телевидению, так они получают нужную им пищу.

Влияние телевидения огромно, но телевидение безлично. В нашей памяти остается в лучшем случае лицо того или иного диктора или репортера. Настоящих творцов у телевидения нет. Таким же безличным было когда-то кино. Знали ли зрители в свое время, кто создал «Нетерпимость», «Дилижанс» или ковбойскую серию с Томом Миксом? Личность создателя не имела для них существенного значения. С телевидением точно так же. Визуальная коммуникация анонимна. Как в эпоху древних бардов и сказителей. Телевидение в своем роде фольклорная форма сознания века.

Поминутно меняющиеся общественные потребности телевидение, несомненно, обслуживает лучше, чем кино. Оно не рассчитывает на вечность. Кстати, «Илиада» тоже не сочинялась для вечности, она лишь случайно сохранилась для потомков. В эпоху, когда мое поколение начало делать фильмы, мы еще верили, что работаем для вечности. Но скоро выяснилось, что это иллюзия. Что кино ничто иное, как хорошая пища. Сиюминутный шедевр повара.

«Сирокко»

— Даже если так (хотя я готов спорить), сомневаюсь, что вы с этим примирились. Да и ваши фильмы, включая «Сезон чудовищ», говорят противоположное.

— Просто мне трудно меняться. Не сумею. Я маниакально связан с определенным кругом идей и навязчивых вопросов, и, видно, мне не вырваться из него.

Все мои фильмы, по сути, об одном: о власти и насилии, о механизме подавления и манипуляции — психологической, идеологической. О том, как этот механизм действовал, как менял личины на протяжении человеческой истории. И о попытках его разрушить. О революционных вспышках, когда подавляемые массы поднимали голову, выдвигали своих одержимых героев.

Мы с Дюлой Хернади, моим неизменным соавтором (я иногда называю его братом-близнецом, так мы нераздельны), задумывали много больше того, что осуществили. И практически в каждом замысле кружили вокруг этой темы. Немало написанных нами сценариев не дошло до экрана. По разным причинам. Не всегда потому, что кто-то препятствовал. Правда, эти сценарии не пропали даром: многие из них Дюла потом положил в основу своих романов. Жалею, пожалуй, только об одном нереализованном сценарии. Действие его происходило в конце 1919 года в период белого террора; мы показывали отлаженную систему, при которой на невиновного сваливали очередное убийство. Один мотив из этого сценария мы позже использовали в фильме «Тишина и крик».

Тогда эта тема интересовала зрителей. Теперь же люди не знают, что принесет им будущее, и не верят, что оно зависит от них. Мы верили. А потом пришел шестьдесят восьмой год, преподал нам урок, показал, чего стоят молодые иллюзии. Это был поворотный пункт: пик веры и вышедшей из берегов энергии. После него социально-политическое сознание людей, споткнувшись, расплатившись за юношеский анархизм, повернуло к консерватизму, который сразу отозвался во всех областях жизни.

Юные бунтари 1968-го, конечно, были наивны, но их переполняла уверенность, что они изменят мир, что они могут быть в полном смысле слова действующими лицами истории. А нынешние молодые?.. Живут в каком-то самообмане. Рок-музыка, видеоклипы, от которых они сходят с ума, по-моему, продукты той же конформистской культуры, форма обыкновенного времяпрепровождения, игра, не более того. И — как это ни парадоксально — инструмент манипуляции. Только более хитроумной, потому что рядится в «театр протеста». В фильме «Сердце тирана, или Бокаччо в Венгрии» мы анализировали как раз подобное явление. Там с иронией, с сарказмом демонстрируется такой заигравшийся мир, где манипулирование, притом неотвратимое,— изнанка карнавального действа.

— «Сердце тирана...» — это, если не ошибаюсь, конец XV века, эпоха, сменившая золотую возрожденческую пору, связанную в венгерской истории с именем просвещенного короля Матяша. Почему вам потребовалось забираться в такую

даль времен, чтобы сказать о сегодняшнем? Почему вообще вы так привязаны к истории? К подлинной истории или к историческим ширмам?..

— Изображение истории — всегда рефлексия настоящего. Любая историческая тема, которую разрабатывает художник, ничто иное, как осмысление современности.

Знаете, как родились «Бедные парни» (у вас эта картина шла в 60-е годы под названием «Без надежды»)? Я работал на киностудии «Будапешт», которой руководил Иштван Немешкюрти. Многоопытный режиссер Золтан Варкони ставил там тогда свои первые ленты по историческим романам Мора Йокаи, нашего литературного классика, «венгерского Вальтера Скотта», как его иногда называют. Я был среди тех, кто решительно и громогласно не принял эту романтическую кинобеллетристику, ругал на всех углах. Однажды Немешкюрти позвал нас с Дюлой Хернади и сказал: «Если вы так хорошо знаете, как нужно делать исторический фильм, делайте!» Других такая провокация, может, охладила бы, а нас нет. Мы стали всерьез думать о теме и стиле, которые выразили бы наши эстетические представления. Результатом явились «Бедные парни».

Наши фильмы часто называют историческими, но это не совсем правильно. Конечно, в них есть отсылка к конкретному прошлому, есть иногда опора на реальные судьбы. Например, в дилогии «Венгерская рапсодия» и «Allegro barbaro». Судьба ее героя Иштвана Жадани в какой-то степени перекликается с судьбой Эндре Байчи-Жилинского, видного деятеля венгерской истории, антифашиста. Однако эти фильмы не о нем, потому и назван герой иначе. Здесь использованы некоторые моменты из биографий других исторических лиц. Например, Михая Каройи, первого президента Венгерской республики, демократа по убеждениям. Наша дилогия — ни о ком конкретно и о многих. О венгре, который, разобравшись в логике исторического процесса, политически прозревает.

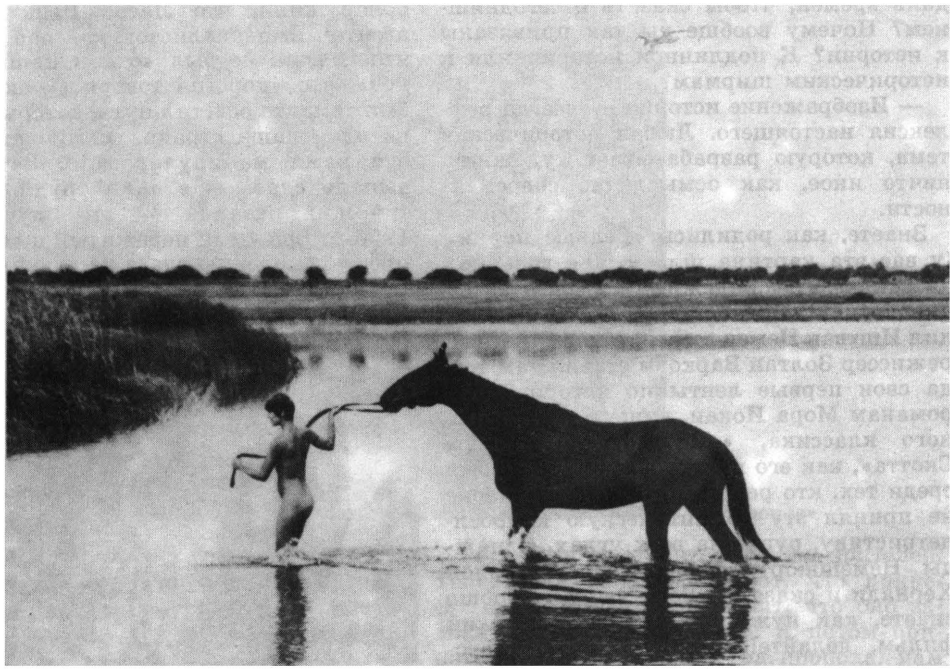
— Ваши фильмы еще называют политическими.

— Да, я принадлежу к тому поколению, которое не мыслило себя вне политики, жило ею, кидалось в самую ее гущу. Особенно после Освобождения. Тогда, по сути, каждый был вдохновенным солдатом общественного строительства. Позже, после пережитого шока, когда мы обнаружили, что Ласло Райк[1] не был агентом империалистов, как нас уверяли, что Сталин не был «отцом наших народов», что «дорогой товарищ Ракоши» не был тем, кто осветил путь, которым должна идти наша страна, мы поняли вдруг, что нами манипулировали. Затем нам выпало сдать еще один трудный политический экзамен — это случилось в 1956-м. Еще один пережитый шок открыл моему поколению глаза на главную политическую мудрость. На то, как опасна

«Любовь моя, Электра»

в политике нетерпимость. На то, что необходимо уважать того, кто на тебя непо-

[1]Ласло Райк — видный деятель коммунистического движения Венгрии. В 1948—1949 годах занимал последовательно посты министра внутренних дел и министра иностранных дел. В мае 1949 года на основе вымышленных обвинений арестован и приговорен к смертной казни. В 1955 году реабилитирован.— *А. Т.*



«Агнец божий»

хож: не так думает, не в то верит. Люди не должны выкалывать друг другу глаза из-за того, что их разделяет. Режиссеры моего поколения пришли в кино с этими самостоятельно добытыми истинами.

Эпоха ядерной напряженности обострила их, актуализировала все философские вопросы. Искать на них ответы и должно, мне кажется, сегодняшнее искусство. Однако кино, к сожалению, само находится в кризисе. Замкнутый круг.

По моему впечатлению, кризис испытывает вся европейская культура. В «третьем мире» человек еще кожей чувствует голод, нищету, бесправие, из которых можно вырваться только в результате радикальных, революционных изменений. Поэтому там пока есть почва для художественных посланий ядерной силы. Подобный заряд когда-то содержали наши фильмы. Фильмы молодого, подвергавшегося кровавым испытаниям социализма. Теперь мы часть большой европейской культуры, развиваемся в ее традициях. И, соответственно, мы не избежали ее кризиса, ее мельчания.

В европейском мире человек по-прежнему объект манипуляций, только они изменили характер. Их инструментом становится неслыханно развитая система коммуникаций. Задумаемся только, какие возможности открыла перед нами техническая цивилизация! Проснувшись утром, мы знаем, что происходит в мире. Обыкновенный человек повседневно ощущает себя в центре событий. Но обыкновенный человек не знает одного: как и в какой мере им манипулируют. Мир доступных, зримых фактов, окружающий людей, не позволяет им увидеть то, что совершается на глубине, разглядеть смысл и логику процессов. Так возникает почва для манипуляции. Не разоблачая их, уходя от больших философских вопросов, европейская культура тем самым полирует поверхность фактов.

Кино — будем говорить уже только о нем — пытается выбраться из этого лабиринта, меняет средства. Пробует один стиль, другой. Частота смены стилей становится стремительной. Но стилем не ответишь на мировые вопросы. Нужны новые идеи.

Положение европейского кино осложнено, кроме всего, невыгодным соревнованием с американским, влияние которого неизмеримо. Моему поколению было легче, у нас не было этого соперника. Сегодня американцы вытесняют всех, выравнивая под себя мировую кинокультуру. Для этой цели приведен в действие мощный аппарат. Премьера «Апокалип-

сиса» Копполы состоялась в один день более чем в ста крупнейших городах мира, с мощной рекламой. Расходы, какие они могут себе позволить, нам и не снились. Один из недавних «оскаровских» фильмов — «Из дебрей Африки» Поллака — обошелся в тридцать миллионов долларов, а это, если перевести в форинты, составляет годовой бюджет венгерского кинопроизводства. Можно ли соревноваться, когда качество зрелища, а стало быть, деньги,— решающий фактор?

Уступая в зрелищности и не рискуя погружаться в философские глубины, европейское кино пробавляется рассказыванием будничных историй. Но будни только тогда интересны, когда их анализ ведет к открытиям общественного, общечеловеческого значения. А просто так ширить круг описываемых явлений, фиксировать локальные и периферийные проблемы бессмысленно, бесплодно.

— Ваша обеспокоенность, как я понимаю, распространяется и на венгерское кино. Тогда в связи с этим: как вы себя чувствуете в новой роли — руководителя Союза кинематографистов Венгрии?

— У нас эта должность не считается руководящей. Все решения мы принимаем вместе, что, конечно, трудно: требует терпения и времени.

— Есть ли у вашего союза новая программа? В чем она заключается?

— В том, чтобы нести ответственность за визуальную культуру в целом, то есть за кино, государственное телевидение, видео и кабельное телевещание. О, какое тут наблюдается снижение! Венгерские зрители, особенно молодежь, не желают углубляться в образную систему фильмов, в их сложные идеи. Выбирают что полегче. Молодежь ищет развлечений? Кто их у нее отнимает? Но эта жажда развлечения в порядке вещей до тех пор, пока не становится агрессивной, не портит вкус, который в конце концов отвергает все, что не укладывается в рамки развлечения.

— Как складываются сейчас отношения Союза кинематографистов Венгрии и Главкиноуправления Министерства культуры? Встречаются ли тут какие-то трудности?

— Бывают и трудности, но преодолимые. Венгрия страна маленькая, у нас в принципе никогда не было особенно большого расстояния между двумя этими организациями. Все рядом, и все на виду. Сталинисты, немало наломавшие дров в культуре, уже давно ушли на пенсию. Правда, у нас есть такой национальный недостаток: даже те, у кого цель одна, нелегко приходят к взаимопониманию. Так что благая цель всегда до некоторой степени в опасности. А вообще отношения между главком и Союзом кинематографистов нормальные. Одна беда: экономическое положение наше неважное. Это еще мягко сказано. В неблагоприятной ситуации, в которой оказалась вся венгерская экономика, бюджет кино становится все скуднее и скуднее. Как нам

«Пока народ еще просит»

вообще удается выпускать фильмы, не знаю...

— Однако в последнее время много говорят не только об экономическом кризисе венгерского кино, но и о творческом. Что вы думаете об этом?

— Венгерское кино действительно начало топтаться на месте, становится провинциальным. Это обидно. Два-три фильма — вот, пожалуй, и все, с чем мы в последние годы могли выйти в большой мир. Я думаю, это происходит оттого, что венгерское кино слишком занято частностями, копает только у себя под носом. Кроме того, из-за экономических трудностей каждый кинематографист заботится лишь о самом себе. Индивидуалистами стали.

Ну, и еще одна причина, может быть, даже главная: отсутствие духовного тыла. Вспомните: за каждым направлением в кино тянулся шлейф питавшей его теоретической мысли. За «новой волной» во Франции стоял Андре Базен, за итальянским неореализмом генерация критиков и журналистов, теоретически подготовивших открытие. У нас сейчас этого нет. Нет духовного фона. Нет такой влиятельной личности, какой был, например, в 60-е годы Ласло Б. Надь, удивительно талантливый критик (он умер в 1972 году). Или Иветт Биро, очень авторитетный теоретик (с середины 70-х она живет во Франции).

Тогда, в 60-е, нас объединяла общая задача — рассчитаться с духовным наследием сталинизма. На этой платформе сошлись мы все. Был общий фронт: писатели, философы, деятели искусства, в их числе кинематографисты. Сегодня такой объединяющей задачи у нас уже нет. Каждый ищет в одиночку. Анализируют локальные явления. Или, не желая высказываться прямо — когда нет никакой новой идеи,— изъясняются намеками, прячутся за блефующий сюрреализм, начинают идиотничать, уходить в формальные игры. Такой «игроцентризм» (я бы так это назвал) спровоцирован, кроме всего, видео, а конкретно — видеоклипами. Калейдоскопический монтаж, не связанные друг с другом ряды изображений — новая мода в кино, она многих увлекает. В последние годы у нас появилось, правда, немало талантливых режиссеров. Надеюсь, это поколение в конце концов создаст новый киностиль. Хотя их положение, должен заметить, нелегкое: они имеют дело с трудным зрителем.

— Но и вы, в свою очередь, трудный режиссер для зрителей. Не все, к сожалению, могут подобрать ключи к вашим интеллектуальным параболам.

— Знаю. И не буду уверять, что мне это безразлично. Но изменить это положение не могу. Никогда не смогу, даже если бы захотел, делать голливудские картины или фильмы по ждановским рецептам.

— А пробовали?

— Да, конечно.

— И не получилось?

— Говорили, что нет.

— Что это был за фильм, если не секрет?

— «Колокола отправляются в Рим», мой первый опыт в игровом кино. Один мой приятель, тот, что назвал кино искусством момента, внушал мне, что я неверно поступаю, не делая фильмов сиюминутного успеха. Я отвечал ему, что умею делать только такие фильмы, какие делаю. Что могу говорить только на своем языке. Это органичная для меня форма художественного мышления, и если я что-то от фильма к фильму меняю, то в пределах свойственной мне поэтики.

Я не умею делать «литературное кино». И, кстати сказать, сценарий не воспринимаю как литературу. На этом мы и сошлись с Дюлой Хернади. Он замечательный прозаик и драматург, но знает, даже убежден, что кино — не та территория, где писатель может реализовать свои литературные амбиции, и что сценарий — не святое писание. Мы выросли на французской «новой волне», мы камерой «пишем» фильм, как призывал в свое время Андре Базен. По этой причине я работаю с одними и теми же актерами, с постоянным оператором. Актеру нужно быть достаточно сумасшедшим и открытым, чтобы привычно чувствовать себя в моем киномире, чтобы у меня не было надобности часами объяснять, что означает та или иная сцена, тот или иной план. И потом я предпочитаю длинные планы (планы-эпизоды), и актер ни на секунду не может выпрыгнуть из образа, пока работает камера. Мои актеры к этому привыкли.

А с публикой сложно. Она становится все нетерпеливее. Большинство людей приходит в кино не для того, чтобы размышлять над увиденным. Они теперь предпочитают агрессивный монтаж видеоклипов, этот меняющийся в доли секунды, поражающий невозможными превращениями, сверкающий, дразнящий, атакующий психику каскад картинок. Овладеть таким монтажом мне уже не под силу.

Я могу им только восхищаться. И жалеть, что не родился в эту эпоху, с камерой в руках, как мой младший, пятилетний сын.

— Кроме кино вы часто работаете в театре. Об этой стороне вашего творчества у нас знают меньше или — лучше сказать — почти ничего не знают. Может, расскажете немного?

— Я никогда не упускал случая поработать в настоящем театре. Существовал в Будапеште так называемый «25-й театр». Им руководил писатель и драматург Ласло Дюрко, автор пьесы «Любовь моя, Электра», которую мы экранизировали. Я ставил спектакли в его театре, например, «Красный псалом» — сценический вариант фильма «Народ еще просит». Ставил на других сценах: в Мишкольце — «Королеву чардаша», на сцене будапештского «Варсинхаза» — пьесу Дюлы Хернади «Джек-потрошитель», этакую фантазию с участием известных литературных и исторических персонажей: Джека-потрошителя, Франкенштейна, Маты Хари, Шерлока Холмса... Однажды нашей сценической площадкой стал даже бар будапештской «Астории». Приходилось работать и за рубежом. Сравнительно недавно, например, я поставил во Флоренции оперу «Отелло». И вдруг обнаружил, как близок моим творческим интересам, особенностям моего художественного мышления этот жанр, хотя его секреты, признаюсь, открылись мне не сразу.

В 1983 году мы отважились на эксперимент. Втроем — Дюрко, Хернади и я возглавили театр в городе Кечкемете. Руководители области сказали нам: «Мы дадим вам театр. Делайте там, что хотите. Но мы хотим, чтобы он стал известен».

Задача была увлекательной, планы грандиозными. Разумеется, от неудач на первых порах никто не застрахован. Требовалось терпение и доверие со стороны областного начальства и со стороны труппы. Однако этого как раз и не было. В общем, мы попробовали и... бросили эту затею. Остался один Дюрко.

Я теперь не уверен, что когда-нибудь еще раз рискну что-либо ставить в венгерском театре.

●

Мы начали беседовать в Будапеште, а продолжили спустя несколько месяцев в Москве, когда Миклош Янчо был членом жюри XV Международного кинофестиваля. Он неоднократно бывал в нашей стране, у него здесь много друзей — особенно с той поры, когда совместно с советскими кинематографистами Янчо работал над фильмом «Звезды и солдаты».

Я спросил его, какое чувство он испытывал на этот раз, приехав в Москву.

— Грустное.

— Что так?

— Воспоминания захлестнули. Впервые я увидел Москву, когда был молод. Теперь я приближаюсь к семидесяти, а

«Сезон чудовищ»

в этом возрасте всегда грустно, когда что-нибудь напоминает об ушедшем.

— Пугает мысль о быстротечном времени?

— Да нет. Наоборот, даже интересно. Я гляжу на моих молодых коллег и про себя улыбаюсь: они еще не знают, что все проходит.

Жалко одного: что не могу работать с такой интенсивностью, как в молодости. И не потому, что старею, что сил меньше,— на это как раз я не жалуюсь. Просто старый кинематографист теряет что-то, какую-то притягательность. Это как стареющий бонвиван. Или стареющий поэт. Слыханно ли такое: Белая борода? Или: дряхлый поэт?.. Поэты должны быть голубоглазыми, и ветер треплет их волосы. Они провоцируют, взбалтывают мир все новыми и новыми идеями и формами. Поэты — революционеры, образцы для юных. Поэтов же с потускневшими глазами не обожают, в лучшем случае — уважают.

— Но это-то не про вас. Ручаюсь, что

в нашей стране — хотя и тут ваши отношения со зрителями непростые — достаточно любителей кино, «обожающих» Миклоша Янчо. Особенно в среде киноклубов. Думаю, им было бы интересно узнать о ваших планах. В частности, о судьбе одного давнего замысла — вы обмолвились о нем в 1979 году, когда приезжали в Москву: тогда проходила в Союзе кинематографистов первая ваша ретроспектива. Я имею в виду проект фильма, где была бы собрана и лично вами прокомментирована парадная кинохроника 50-х годов, которую вам пришлось тогда снимать. Это остается в ваших планах?

— Что планы? Нужно, чтобы кто-то дал на них деньги. Никогда не знаешь наперед, что будешь делать и когда,— такая профессия. А с некоторыми планами заставляет расставаться время. Так случилось и с замыслом, о котором вы напомнили. Хотя сам по себе он соблазнителен, и бывает, что я даже испытываю в таком фильме потребность.

Недавно я получил приглашение одного киноклуба: они устраивали мой творческий вечер. Программа была такая: документальный фильм «1 мая 1952 года», сделанный, как вы понимаете, в духе эпохи — эпохи культа личности. А после «Бедные парни». Знаете, меня это немного задело. Ну, как можно ставить эти вещи рядом? И опять пришла мысль: не сделать ли в самом деле такой документальный фильм, где я сам, так сказать, изнутри, через самого себя, каким тогда был, каким не мог не быть, объяснил бы время. Даже не эпоху, а обыкновенного человека в ней, ее винтик. А с другой стороны, мысленно такой фильм я уже сделал, а на пленке — надо ли? Ведь его уже сделал Анджей Вайда. (Имеется в виду «Человек из мрамора».— *А. Т.*) И потом я не очень хорошо представляю себе, как все это объяснить другим. Нынешней молодежи, например. Объяснить, что любого человека, действующего по велению сердца, стремящегося участвовать в изменении мира, подстерегает ловушка. Твои представления, твоя вера могут объективно разойтись с историей. Естественно, тому, кто находится вне событий, легче. Кто сидит не внутри яйца, а взирает на него извне, тот никогда не запачкается. Кстати, это, может быть, еще одна причина, которая заставляет меня предпочесть подмостки истории или мифа, на которых я разминаю вековечные вопросы. Тут, в большом историческом времени, все отстоялось, все механизмы на ладони. А в современности... Да здесь дьявол голову сломит.

Приведу один пример из моей кинематографической (и политической) биографии. В октябре 1956 года я был как документалист в Китае, снимал проходившие там гастроли нашего ансамбля. Венгерскую делегацию, приезжавшую на китайский национальный праздник 1 октября, возглавлял Янош Кадар. Весною 1957 года я смонтировал двадцатипятиминутный фильм, однако материал, где был Кадар, в нем не использовал, потому что я тогда не был сторонником его политики. А сегодня уже жалею, что вырезал эти кадры, что не предугадал, как подтвердит правоту Яноша Кадара дальнейшая венгерская история.

— Верну вас к планам. «Allegro barbaro», второй фильм вашей дилогии, заканчивается последними месяцами второй мировой войны. Предполагалась же, насколько мне известно, трилогия. Что с третьей частью? Будет ли она? Какой период охватит и как будет называться?

— Мы собирались назвать ее «Кончерто». Она должна была охватить события с Освобождения до трагического 1956 года. Однако и этому замыслу не суждено было осуществиться. Сначала недоставало денег (а часть эта, постановочно сложная, требовала немалой суммы), потом оттеснили другие замыслы, они оказались более реальными. Родились «Сердце тирана...», телевизионный сериал «Счастливые похождения доктора Фауста в аду» по роману Ласло Дюрко, несколько документальных фильмов, сделанных в Венгрии и за рубежом. Один из них, за который мне досталось от нашей критики,— фильм-концерт, фильм-портрет популярного венгерского рок-ансамбля «Омега». В 1986 году я снял во Франции «Рассвет», экранизацию романа Элиа Вийзеля, писателя венгерского происхождения, много скитавшегося по свету, а теперь живущего во Франции. Затем последовал «Сезон чудовищ». Киностудия «Будапешт» в экономически стесненных обстоятельствах смогла выделить средства на эту постановку.

— Это осуществленное. А какая тема не отпускает вас сейчас?

— Мы с Дюлой Хернади приступили к работе над фильмом, который называется «Гороскоп Иисуса Христа». Рассказывать его содержание не стану. Во-первых, потому что сюжет до некоторой степени криминальный, хотя и до

предела нагруженный философией. Во-вторых, драматургия в этом фильме носит сугубо пластический, зрелищный характер, ее я не передал бы словами, даже если бы захотел. Могу только сказать, о чем, по нашему стремлению, должен на своем языке говорить этот фильм. О плохом самочувствии человечества. О том, что наши традиционные ценности стали колышущейся тенью, и человечеству пока не удается найти для них экологическую нишу. О том, что мир, человечество, переоценившие во второй половине века так называемую «твердую технологию» в отношении природы и человека, уже требуют, как спасения, «мягкой технологии»: эпохи солнца, ветра, воды, обновляющихся энергий, эпохи человека, который был бы умен, как Эйнштейн, красив, как идеальный человек Платона, способен любить, как лучшие матери любят своих детей, и кто скромен, потому что все знает,— как сам Иисус Христос. Наверное, наш фильм назовут утопией, мы же его называем фильмом-надеждой.

— Режиссер с мировым именем, вы редко сидите за столом жюри на международных кинофестивалях. А тут вдруг согласились. Почему?

— Я в принципе не люблю это занятие. Признаюсь, и здесь, в Москве, мне было тяжело его исполнять. Я знаю, как трудно высказывать собственное мнение о работе своих коллег. Поэтому я не сторонник фестивалей, где присуждают премии, к тому же я знаю, что в таких случаях не обходится без давления с какой-нибудь стороны. К моей радости, это был единственный фестиваль, где не чувствовалось ни политического, ни финансового давления. А принял я приглашение, главным образом, потому, что хотелось как-то выразить свою симпатию к тем процессам, которые у вас начались. Ведь социализм и мир, за которые глотку рвало наше поколение, могли бы оказаться в критическом положении, если бы задержались проводимые в вашей стране экономические, политические, общественные изменения.

Московский фестиваль 1987 года, мне кажется, достаточно точно отразил кризисную ситуацию в мировом кино. Он подтвердил, что сегодня ни одна кинематография не может предложить какие-либо свежие идеи. Если где-то и может возникнуть сейчас «новая волна», то в советском кино.

Будапешт — Москва

Венгерская панорама

Ирина Рубанова

Человек со свойствами

Публикуя рецензию Ирины Рубановой на фильм Иштвана Сабо «Полковник Редль», мы бы хотели сообщить читателям об интересной инициативе, идея которой принадлежит Управлению кинофикации Мосгорисполкома — с одной стороны — и СЭМО (Будапештской конторе кинопроката) — с другой. Смысл инициативы — оперативно знакомить кинозрителей столиц двух братских стран с наиболее заметными фильмами советской и венгерской кинематографии на основе прямого обмена копиями кинокартин. На наш взгляд, эта форма кинообмена, исключающая бюрократические проволочки и сокращающая сроки зрительских ожиданий, в высшей степени перспективна: об этом позволяют судить итоги параллельных трехнедельных показов в московском кинотеатре «Зарядье» (здесь шел выбранный нашим прокатом «Полковник Редль») и в будапештском кинотеатре имени Кошута, где демонстрировался «приглашенный» венгерскими коллегами советский фильм «Холодное лето пятьдесят третьего...»

В ближайшее время «Полковник Редль» станет известен и более широкому кругу зрителей, ибо «Совэкспортфильм» закупил эту картину для общеэкранной демонстрации в СССР.

Похоже, обозначилась закономерность: Иштван Сабо прочно обосновывается в историческом кино.

С тех пор как кинематография Венгрии перестала быть явлением локального распространения и заняла достойное место в мировом художественном движении, внутри нее как-то сама собой сложилась своеобразная специализация: документалисты занимаются текущей, совершающейся действительностью, мастера игрового кино, как правило,— действительностью отшумевшей, скрывшейся, памятью, наследием. На этой территории авторы венгерских художественных фильмов интеллектуально свободны, эстетически раскованны, граждански энергичны.

Многое предопределило и эти тяготения, и эту потребность. Всего в короткой рецензии не перечислить, тем более не объяснить. Но одно сказать необходимо. Лестный национальный миф о романтической независимости мадьярского нрава и пылкой венгерской героике, зародившийся в середине прошлого века, поддержанный поэтами и романистами нескольких поколений, еще недавно напоминавший о себе нарядными кинокартинами, где, сверкая невозможным блеском «Яблонэкса», валь-

---

«Полко́вник Редль» («Redl ezgedes»). Авторы сценария *Иштван Сабо, Петер Добаи.* Режиссер *Иштван Сабо.* Оператор *Лайош Колтаи.* Художник *Йожеф Ромвари.* В ролях: *Клаус-Мария Брандауэр, Ева Сабо, Ганс-Христиан Блех, Армин Мюллер-Шталь* и другие. Венгрия — ФРГ, 1985.

сировали балы, возвышенно декламировали конспиративные сходки и скакали, скакали, скакали под таинственными всадниками огневые кони,— этот красивый миф категорически не совпадал с реальностями душного венгерского двадцатилетия, поместившегося между двумя мировыми войнами.

Осень 1956 года потребовала от общества ответы на многие вопросы, в том числе и на такие: что подожгло бикфордов шнур трагедии? Какие толчки из толщи временных залеганий вызвали этот ужасающий тектонический сдвиг? Где начало пугающей податливости масс злокозненным манипуляциям? Кинематограф в ряду, а часто и во главе других гуманитарных дисциплин искал и продолжает искать необходимые ответы.

Иштван Сабо долгое время жил в родном кино на положении прекрасного исключения из правил. Кругом говорили о том, что и почему было. Он интересовался тем, что и как есть. Прошло время. Теперь и он вступил в национальную колею.

Его авторская особенность — работа циклами. Недосказанное в одном фильме дополняется вторым, иногда корректируется третьим. Даже в ранней молодости Сабо проявлял солидность в обращении с жизненным материалом: он за ним пристально наблюдал, он его разминал, вслушиваясь в естественные ритмы движения жизни, искал форму, которая бы не сковывала это движение, старался постичь его закон. С возрастом глубина и основательность стали едва ли не первостепенно значительными свойствами дарования режиссера.

Понять закон — задача предварительных усилий кинематографиста. Постигнутому закону в его фильмах всегда отдана ведущая роль. Сабо не продирается вместе со своими зрителями через хитросплетения реальности, настоящей или минувшей. Он шагает впереди, засветив высоко над головой фонарь истины. Возможно, от этого его работы нередко оставляют впечатление заданности.

Видя, как часто мальчик Тако погружается в мечты об Отце, вожделея в мыслях подчиняться ему, быть им ведомым, подражать ему, мы заранее предвидели, что, повзрослев, он отважится на смелый самостоятельный заплыв. Так и случилось. Фабула фильма «Отец» выводила именно к такому рывку в «самостояние». В этой картине, а также в «Поре мечтаний», «Любовном фильме», иногда в работах 70-х годов Сабо выбирал героев, способных совершить в жизни подъем. В «Мефистофеле» и «Полковнике Редле» персонажи терпят крах, в первом случае — духовный, человеческий, во втором — тотальный, по всем статьям, окончательный. И то, что Альфред Редль не переплывет своей реки, зритель предугадывает достаточно рано и вполне опреде-

«Полковник Редль»

ленно. Случается, он, кинозритель, досадует. Сабо, по-видимому, знает эту особенность восприятия своих фильмов. Поэтому он так досконально разрабатывает психологическую партитуру поведения персонажей, поэтому так детализирует драматургические решения, поэтому так выверяет отделку каждой сцены, каждого эпизода. Иштван Сабо — художник программный. Он вступает в стихию материала вооруженный тезисом. Иногда тезис реет штандартом над драмой. Нечто подобное ощущаешь на просмотре «Полковника Редля».

Цельность творческих проявлений Сабо поражает воображение. Это не означает, разумеется, что, помимо Сабо, в мировом кино нет верных себе мастеров. Но как часто верность достигается простыми повторами уже найденного, вариациями на тему сказанного. С этим сплошь и рядом

встречаешься сегодня, в эпоху полной киноэстетической растерянности. Творчество Сабо цельно цельностью движения, поиска, уточнения и обогащения открытого, жанровыми переменами при единстве основных принципов миропонимания.

Удивительно, но новейший цикл венгерского режиссера четко сопоставим с его начальными работами. Более того. Многими моментами он напоминает «Пору мечтаний», «Отца», «Любовный фильм», но, напоминая, светит другим светом. «Мефистофель», «Полковник Редль» и пока незнакомый нам фильм «Хануссен» — как бы та же трилогия раннего Сабо, но с обратным знаком. Это не перевертыш: дело не только в том, что на месте героя возникла фигура антигероя.

В первых фильмах режиссера герой был выведен из фона не исключительностью характера или жизненного пути, совсем нет, а в силу кровных отношений... с автором. По краскам, интонациям, стилистической многослойности, не говоря уже о содержательных мотивах, «Пора мечтаний», «Отец», «Любовный фильм» составляли лирическую автобиографию поколения, к которому принадлежит Иштван Сабо. Ранняя трилогия рассказана от первого лица, хотя и не во всех фильмах это перволичие явлено открыто.

Новая серия сохраняет «чертеж» расположения фигур в пространстве произведения. Здесь тоже каждая картина — монография, но теперь это не исповедь души, а скорее моральная отповедь, не дневник чувств, сбивчивых и летучих, а роман карьеры, блестящей и ложной. Превращения можно называть и дальше. Их направление прочерчено достаточно резко. Нынешний Иштван Сабо современному фильму своей режиссерской молодости предпочитает кино историческое, свободному, поисковому кинематографизму 60-х годов — сегодняшний большой европейский стиль.

Надо признать, перемены принесли ему устойчивую славу. После триумфа «Мефистофеля», подкрепленного успехом «Полковника Редля», Иштвана Сабо числят среди фаворитов критики и серьезной публики.

Как и в предшествующих циклах Сабо, каждый фильм новой трилогии самостоятелен, сюжетно независим, вполне завершен смыслово и композиционно. Их объединяют скрытые связи, а также характер материала, из которого выстроены монументальные здания произведений.

Что объединяет «Мефистофеля», «Полковника Редля», «Хануссена»? Прежде всего — эпоха, взятая достаточно широко (первые четыре десятилетия XX века), но в то же время и с отчетливым критерием выбора. Сабо вместе со своим соавтором Петером Добаи изучает время европейских кризисов: набухание первой мировой войны («Полковник Редль»), префашизм («Мефистофель», снова «Редль»), мóрок «третьего рейха» (опять «Мефистофель», «Хануссен»). Так складывается и следующий параметр единства — общая география происходящего. Сотрудничество с немецким продюсером, по-видимому, в немалой степени предопределило и германо-австрийскую территорию действия, и типажно-характерные особенности персонажей, и, что самое важное, участие во всех лентах Клауса-Марии Брандауэра в качестве центрального исполнителя. Главный герой во всех лентах так резко выдвинут на авансцену действия, а избыточная до агрессивности энергия игровой манеры артиста так впечатляюща, что цикл воспринимается своего рода тройственной монографией или — по-другому — тремя гигантскими монологами Брандауэра.

И тут осведомленному читателю пора дать выход своему недоумению. При чем здесь, справедливо возразит он, монография, география, хронология, когда первейшей объединительной чертой фильмов Сабо, снятых в 80-е годы, является жанр жизнеописания? Каждая из картин рассказывает о реально существовавшем человеке, весьма известном или очень известном в свое время, пусть и можно эту известность вслед за пушкинским Сальери назвать «глухою славой». Крупный артист и режиссер, действовавший в немецком театре и кино в 20—50-е годы; герой тайного фронта — разведчик и контрразведчик, снабжавший секретной информацией генштабы враждовавших империй — габсбургской и российской; мистик-прорицатель, подчинивший своему влиянию светил рейха,— чем не серия «Жизнь замечательных карьеристов»?.. И действительно, биограф вполне мог бы сосредоточиться на деяниях персонажей. У Иштвана Сабо иные цели: он углубился в изучение *механизма* выдвижения знаменитых антигероев на поверхность общественной и политической жизни. В этом-то и заключено главное возражение искушенному читателю.

И в «Мефистофеле», и в «Редле» (оставим пока неведомого нам «Хануссена») кинематографист настойчиво и последо-

вательно превращает биографию в монографию, исключая, смазывая, стирая все особое, индивидуальное, неповторимое, что имело место в судьбе реального актера Густава Грюндгенса (прототип Хенрика Хефгена) и реального разведчика Альфреда Редля. Прекрасные роли, удачные постановки, смелая, хотя и не без противоречий, театральная политика Грюндгенса — где они на экране? Коронная партия артиста — Мефистофель в «Фаусте» Гёте — представлена в фильме не как театральная или общекультурная легенда, но как некое духовное «параллельное действие», как сквозной философский комментарий к разворачивающейся в сюжете драме компромисса. Путь Грюндгенса — Хефгена обозначен в фильме не вершинными достижениями актера, а цепью предательств, которые мог бы в данных социальных условиях совершить другой человек, не обязательно художник. А что в плане фактографии может почерпнуть зритель «Редля» из истории славного полковника, рассказанной Сабо и Добаи? Дерзкий авантюрист, герой салонов, гений тайной профессии, Редль предстает на экране поэтом верноподданничества, фанатиком служения власть предержащим.

Подобную метаморфозу претерпевает и большая история. Эпоха у Сабо представлена чертами внешнего облика — архитектурой, интерьером, модой, а также господствующим стилем. Здесь режиссер и его соавторы — художник Йожеф Ромвари и оператор Лайош Колтаи — точны до педантизма. Дебелый прусский бидермайер с инкрустациями «нациклассицизма» в «Мефистофеле», нарядный венский сецессион с его перепадами от опереточной мишурности до казарменной бесстильности в «Редле» — вот, пожалуй, где истинное пристанище истории у Сабо. У него она прежде всего повод для реалистического воссоздания некоего продленного романно-социального пространства, в котором центральный персонаж, герой жизнеописания мог бы исчерпывающе полно раскрыться. История, точнее сказать, историчность здесь внешняя, как бы декоративная, хотя, повторим, «декорация» истории выстроена с доскональной культурной выверенностью и с ошеломительной живописно-архитектурно-дизайнерской виртуозностью. Если в отношении героя Сабо идет от имени к анониму, от знаменитости к имярек, то и в отношении времени он поступает примерно так же. Из воссоздаваемой эпохи уходит то, что действительно миновало: политические уклады, громкие факты, социальные отношения. На экране воспроизводится ее дурное наследие в ее великолепных одеждах. «Наш фильм о полковнике Редле не основан на исторических источниках, но является плодом воображения, разбуженного историей»,— так говорил журналисту Иштван Сабо накануне венгерской премьеры своей картины.

Механизмы и цена головокружительной карьеры — так можно было бы охарактеризовать внутренний сюжет «Полковника Редля», если бы не дополнительный комментарий, содержащийся в «боковых» частях трилогии — в «Мефистофеле» и «Хануссене». Протагонисты этих лент не просто жаждут личного успеха и приносимых им благ. Этого им мало. Этим они довольствоваться не могут. Они хотят стать другими людьми, нежели им выпало быть по происхождению, социальной прописке, образованию, положению и даже биологии. Но если Хенрик Хефген скрывает свой социальный комплекс, тайно стыдится своей вульгарной мамаши, своей плебейской неуклюжести, то Альфред Редль с ангельских детских лет просто перестает считать себя сыном своих родителей.

И здесь еще раз вспомним раннюю трилогию режиссера. Там возникал естественный человек, свободный от насильственных условностей, не униженный уступками и компромиссами, там действовал нравственный человек. С подсказки Роберта Музиля его можно назвать «человеком без свойств». Из кокона домашнего существования он вступал в социум вполне неконфликтно. Мир, окружавший тех героев режиссера, был доброжелательным миром. Время развертывало в них то, что было отпущено природой, а затем преумножено опытом. Блоковское «юность — это возмездие» сказано не про мальчиков молодого Сабо.

В «Полковнике Редле» путь протагониста — это наращивание «свойств», подстройка, маневр, прямое отступничество. Природное здесь утрачивает органику, вытесняется чертами среды, класса, строя. Главным действователем становится человек без морали.

Сын стрелочника, живущего где-то в галицийской глубинке, полурусин-полувенгр, Редль не просто гнушается своим полустанком, своей семьей, приятелями-голытьбой. Он не хочет быть тем, кем родился, потому что знает, что родился человеком второго сорта.

Фабула фильма складывается из серии

«обменов». Полустанок обменен на большой город. Убогая хибарка — сначала на дортуар военной школы, потом (мысленно) на дворец баронов Кубаньи, а позже уже и реально — на роскошные квартиры с видом на Адриатическое море или королевский дворец. Ясноглазый херувим в кадетском мундирчике умоляет начальника школы разрешить ему присутствовать на смотре по случаю прибытия императора вместо того, чтобы ехать на похороны отца. Крошка Редль с невинностью святой простоты меняет свою бедную, неинтересную семью на красивое, веселое семейство своего друга Криштофа Кубиньи, что впрочем, не мешает ему преступить эти новые дружески-родственные связи во имя служебного долга. Кто он, этот Редль? Ревностный служака? Одержимый карьерист? Комплексующий извращенец? И то, и другое, и третье, и все вместе, но плюс еще нечто, чрезвычайно важное для Сабо. Его не интересуют беспринципные продвиженцы, потребители и конформисты. И Хефген, и Редль — люди идеи. Хефген подписал свой пакт с дьяволом ради искусства, ради сохранения на немецкой сцене шедевров мировой классики. Редль обуреваем идеей служения великой империи. Он потому и рвется вверх, чтобы, расширив поле своего влияния, принести высшую пользу тому, что уже трещит по швам, что существует на износе инерции,— владычеству Габсбургов. Оба антигероя верят в порочную максиму XX столетия — «цель оправдывает средства».

На головокружительные этажи успеха поднимаются уже не люди, но как бы отчужденные от них «свойства», чистые атрибуты системы,— атрибут культурного процветания и атрибут верноподданничества. Знаки дегуманизации, расчеловечивания введены в пластическую материю фильма. Белая маска Мефистофеля — это не только грим, это и потерянное лицо, личина. В «Полковнике Редле» также появляется символ маски, но едва ли не большее замещающее значение здесь приобретает мундир. В конце концов, именно на мундир обменены родное пепелище и вожделенный дом друзей, семейная квартира и череда служебных кабинетов. Мундир для Редля — дом, убежище, символ власти и знак какого-то вечного «фрунта», постоянной изготовки, гарантия сладострастной обязанности исполнять, вдохновенного «jawohl».

Признаки принадлежности к виду «Homo sapiens» дают о себе знать тогда, когда система перестает нуждаться в этом своем придатке. Сцена государственного самоубийства в «Редле» — возможно, последний монументальный акт австро-венгерских монархов. Тут нелишне напомнить, что в эту вполне реалистическую концовку Сабо впаивает и символический намек: не пройдет и года, как в Сараеве будет убит эрцгерцог Фердинанд, по приказу которого состряпано дело Редля, еще через пять лет рассыплется империя, величию которой так рвался служить полковник.

В «Полковнике Редле», как и раньше в «Мефистофеле», уже не только человек увязает в паутине самоизмены. Здесь как бы сама цивилизация начинает рушиться, источенная грибком отчуждения.

Новой трилогией Иштван Сабо приобщился не только к историческим рефлексиям, питающим национальное киноискусство. Он проникся главными проблемами гуманистики XX века.

Синерама

Митхун Чакраборти

ИНДИЯ

Один из самых популярных актеров Индии Митхун Чакраборти родился 16 июня 1950 года в Калькутте. Обстоятельства сложились так, что после окончания средней школы юноше пришлось покинуть родной город и переехать в Бомбей, где он устроился коммивояжером в парфюмерную фирму.

Хотя в Калькутте Чакраборти и играл на сцене самодеятельного театра, всерьез об актерской профессии он тогда не думал. Решение поступить в киноинститут в Пуне (недалеко от Бомбея) пришло позже, в начале 70-х, и осуществилось легко. Поворотным событием в жизни будущей кинозвезды стала встреча с Мриналом Сеном. Режиссер пригласил Митхуна на главную роль в фильме «Королевская охота». За исполнение роли Гхинуа, простодушного парня из племени санталов, жюри Национального кинофестиваля признало Чакраборти лучшим актером 1975 года.

В 1977 году «Королевская охота» демонстрировалась в конкурсной программе X Московского международного кинофестиваля, и Чакраборти впервые побывал в Советском Союзе.

Однако перспектива работы с Сеном и другими серьезными художниками, создателями глубоких социальных лент, рассчитанных прежде всего на подготовленного зрителя, не устраивала начинающего актера. Он стремился завоевать успех у широкой публики и предпочел уйти в коммерческий кинематограф, начал сниматься в развлекательных лентах. Участие в двух таких фильмах, как «Танцор диско» и «Любовь не сломить», сразу сделало Чакраборти «звездой».

За последние десять лет Чакраборти снялся в шестидесяти пяти картинах, его амплуа — славный малый, пробивающий себе дорогу в жизни. Своей простодушной дерзостью и обаянием герой Чакраборти легко завоевывает симпатии девушек. К тому же он виртуозно танцует, метко действует кулаками, без промаха стреляет из любого оружия, будь то пистолет или «базука».

В 1987 году в одном из московских интервью Чакраборти говорил, что в будущем он собирается стать режиссером-продюсером и самостоятельно делать фильмы с песнями, танцами, драками и погонями.

А пока у артиста жесткий график съемок: приходится работать в три смены с 8 утра до 2 ночи. Чакраборти снимается одновременно в трех фильмах, и скоро на экраны Индии выйдет еще тридцать шесть картин с участием «звезды» номер один. Пока есть спрос — надо торопиться.

Ю. Корчагов

ИТАЛИЯ

«Юноша, полный надежд, с открытым сердцем воспринимающий действительность, при первом же столкновении с жизнью пораженный ее лицемерием, фальшью, коварством, находит в себе силы не подчиниться, воспротивиться нивелировке человеческой личности». Так определяет тему нового фильма Эрманно Ольми «Долгая жизнь у синьоры» рецензент журнала «Леттуре».

Это двенадцатая полнометражная лента режиссера, известного советскому зрителю по картине «Дерево для деревянных башмаков». Ольми знают в Италии и как писателя, автора романа «Мальчик из Бовизо», и как руководителя созданной им школы-лаборатории.

Фильмы Ольми — авторские. Он и сценарист «Долгой жизни у синьоры», и режиссер, и (в соавторстве с Маурицио Дзаккаро) оператор. Изображенные на экране события показаны как бы сквозь призму восприятия юноши, почти подростка Либенцио (его играет непрофессиональный актер Марко Эпозито — привлечение непрофессионалов вообще характерно для Ольми). Либенцио, ученик школы официантов, вместе с пятью своими однокашниками (трое юношей и две девушки) выбран для обслуживания праздничного обеда в роскошном отеле, расположенном в уединенном замке.

Лента Ольми, как и предыдущие его работы, полна символов, аллегорий. Символичен отель, где собираются гости из разных стран. «Замком Дракулы» называют его рецензенты. Страшна хозяйка замка — старая синьора, которая, подобно дьяволу, завладевает человеческими душами. Через бинокль смотрит она на своих сотрапезников, а распоряжения отдает в рупор. Она почти

не реальна, либо похоже на маску из «фильмов ужасов». Ее старость, считает рецензент «Леттуре», выражает «дряхлость системы, основанной на шкале жалких, убогих ценностей». И действительно, старость хозяйки — только маска: под ней скрывается тридцатилетняя женщина.

Символичны фигуры гостей — своеобразное царство «мертвых душ» (название гоголевской поэмы неоднократно фигурирует в рецензиях на фильм). Одни имена их чего стоят! Эн Аш Пур (бедняк), Донна Пур, Ком Фёст, месье Пиг (свинья), Доктор Нерв. За внешним лоском, элегантностью, светскостью скрываются алчность, жестокость, взаимная ненависть...

Символична и школа официантов, в которой обучают Либенцио и его друзей. Дающая профессиональные навыки и готовящая к хорошо оплачиваемой работе, она на самом деле, пишет «Леттуре», «воспитывает в преклонении перед социальной иерархией», готовит лакеев, ибо жизнь основана на существовании двух миров — мира хозяев и мира слуг».

Против этого-то и протестует главный герой. Он бежит из замка.

Л. Зиман

США

В декабре прошлого года кинематографическая общественность отметила двадцатилетний юбилей Американского киноинститута. Своим рождением институт обязан Национальному фонду искусств. В его задачи входит сохранение фильмов, оказание помощи молодым кинематографистам за счет стипендий и субсидий, повышение квалификации преподавателей, публикация киноизданий, исследования в области кино. До создания института в США не было ни одного центра киноискусства — сегодня таких центров более семидесяти. Действует отлаженная система общественных и частных киноархивов, которые работают в тесном контакте с Национальным центром кино и видео, основанным по инициативе Американского киноинститута и Национального фонда искусств в 1983 году. В 1967 году в США в Библиотеке Конгресса существовала маленькая коллекция фильмов начала века, сегодня в ней более двадцати двух тысяч фильмов. Кроме того, за двадцать лет деятельности киноинститута по его инициативе в 250 университетах были организованы кино- и телевизионные факультеты и около 100 аспирантур.

Р. Фомина

●

«Там, где молчат хорошие люди, процветают плохие». Эти слова стали символом веры для женщины, с именем которой связан шумный судебный процесс 70-х годов — по делу о коррупции в кругах правительственной администрации штата Теннесси. Мари Реджианти, служащей правительственного аппарата, удалось вскрыть целый ряд злоупотреблений властью в комитете по помилованию преступников, превращенном чиновниками в «золотое дно». Подвергаясь жестокой травле со стороны власть имущих, Мари Реджианти смогла провести настоящее расследование, к которому позднее подключилось и ФБР, и выиграть судебный процесс против правительства штата: губернатор был вынужден подать в отставку.

«Мари. Подлинная история» — так называется кинематографическая биография Мари Реджианти, снятая режиссером Роджером Дональдсоном по одноименной книге Петера Мааса. Героиню сыграла Сисси Спасек. «В образе Мари,— рассказывает в одном из интервью эта известная актриса, — меня привлекло прежде всего то, что героиня, будучи очень женственной, легко ранимой, в драматических обстоятельствах находит в себе невероятные силы для борьбы». Жизнь не балует Мари: она тяжело переживает разрыв с мужем, на ее руках трое детей и больная мать, передвигающаяся только в инвалидной коляске. Но героиня мужественно переносит все эти тяготы и не отступается от своих убеждений.

Рецензенты отмечают высокое мастерство Спасек в этой роли. Адвокат Фред Томпсон, известность которому принесло участие в Уотергейтском процессе и в деле Реджианти, сыграл в фильме самого себя.

И. Ланин

ФРАНЦИЯ

Внимание критиков привлекла картина Жерара Блена «Пьер и Джамиля».

Имя Жерара Блена-актера появилось во французском кино в начале 50-х годов, и вскоре он стал «звездой» французской «новой волны», снявшись в фильмах Франсуа Трюффо («Шантрапа») и Клода Шаброля («Красавчик Серж», «Кузены»). Выразительные внешние данные, острая характерность, незаурядный актерский темперамент Блена, отчужденность, неприкаянность его героев принесли ему славу «французского Джеймса Дина». В то же время актер много снимался в Италии, работая с такими крупными режиссерами, как Франческо Мазелли, Марио Камерини, Карло Лидзани.

В 1970 году Жерар Блен впервые обратился к режиссуре и сразу добился большого успеха. Его картина «Друзья» была удостоена главного приза международного кинофестиваля в Локарно.

Тема детства, неустроенности детской судьбы — одна из ведущих в творчестве Жерара Блена-режиссера. Во многом она имеет автобиографические истоки. Блен родился в бедной семье на окраине Парижа. Мальчиком, предоставленный самому себе, был вынужден зарабатывать себе на хлеб в оккупированном гитлеровцами городе.

Картины Блена «Пеликан» (1973), «Ребенок в толпе» (1975), «Бунтарь» (1980), продолжившие основную линию «Друзей», имели неизменно высокую оценку у критики, но не пользовались массовым зрительским успехом. По признанию Жерара Блена, лишь снимаясь в чужих фильмах, он зарабатывает деньги для того, чтобы приступить к постановке собственной картины.

Семь долгих лет Блен искал

«Записки сумасшедшего»

продюсера для фильма «Пьер и Джамиля», поднимающего серьезные социальные и нравственные проблемы, типичные для сегодняшней французской действительности. В центре ленты, действие которой происходит в небольшом провинциальном городке на севере Франции, трагическая история любви семнадцатилетнего француза и четырнадцатилетней алжирки. По отзывам прессы, это рассказ, воссоздающий историю Ромео и Джульетты в современной Франции, где социальное неравенство становится причиной расовой нетерпимости и религиозных предрассудков. На страницах «Юманите» рецензент картины Жиль Ле Морван подчеркивает сходство новой ленты Блена с работами выдающегося режиссера Робера Брессона, в частности, с его известным фильмом «Мушетт». По мнению критика, их роднит «умение авторов рассказать трагическую историю без ложной патетики, сдержанно и просто».

А. Осипов

●

Режиссер Роже Кожжио несомненно принадлежит к числу тех художников, которые не вписываются в систему коммерческого кинопроизводства. Он дебютировал в кино как актер в знаменитой картине Андре Кайатта «Перед потопом» (1953), отразившей состояние молодежи эпохи «холодной войны» — накануне нового «потопа». В этой ленте Кожжио играл еврейского мальчика, которого убивают его товарищи по лицею, подозревающие, что он собирается выдать их намерение бежать из Франции куда глаза глядят. Спустя десять лет Кожжио сыграл главную роль в собственном спектакле по «Запискам сумасшедшего» Гоголя и в том же году перенес свой спектакль на пленку. Продолжая сниматься у разных режиссеров, он ставит несколько фильмов, из которых настоящий успех имели лишь экранизации Мольера: «Проделки Скапена», «Мещанин во дворянстве» и «Скупой».

Сознавая несовершенство киноверсии своего старого спектакля «Записки сумасшедшего», Кожжио в прошлом году решил осуществить новую его постановку. Актриса Фанни Коттенсон, возглавляющая небольшую кинокомпанию, согласилась ее финансировать и сыграла роль Софи. Создателями картины были выпущены «акции» — билеты на просмотр будущего фильма. Таким образом, получив аванс под сборы и вложив собственные средства, режиссер (он же — исполнитель роли Поприщина) смог приступить к работе. Фильм Роже Кожжио был тепло встречен критикой, хотя некоторые все же отдавали предпочтение театральному варианту «Записок...»

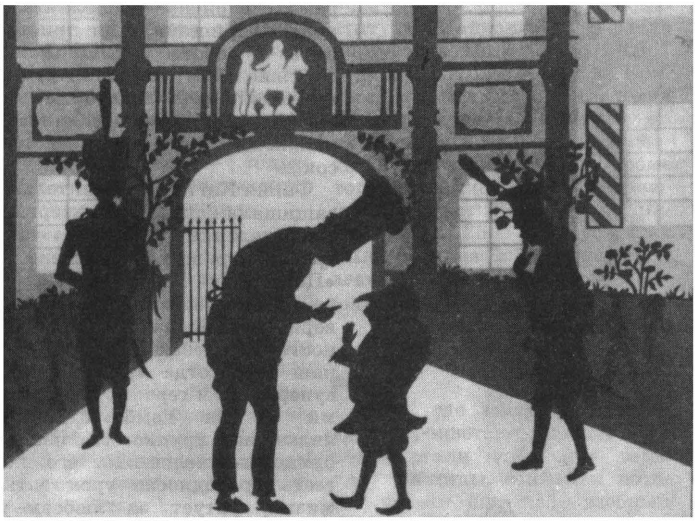
Фанни Коттенсон решительно защищала картину. В интервью еженедельнику «Синема» актриса, игравшая на сцене в «Последних» Горького, «Мастере и Маргарите» Булгакова, говорит о необычайной актуальности гоголевской прозы: «В наш век, когда «распродают» суперменов и героев с мускулами «а ля Рембо», Гоголь являет нам хрупкого, больного, одинокого человека... его повесть преподносит урок оптимизма, ратует за любовь к ближнему. Мы показывали картину в клубах, в молодежной аудитории, подросткам, и всюду она вызывала очень интересные дискуссии».

А. Брагинский

ФРГ

Кинематографический жанр совершенно особого рода — силуэтный мультфильм — теперь мало кому известен. Микки Маус, Астерикс и многие другие любимцы рисованной мультипликации успешно вытеснили своего «прадедушку» с экрана. Однако, пишет западногерманская газета «Райнишер Меркур», это старое искусство не умерло — в начале 70-х годов во Франкфурте-на-Майне возникла необычная «кинофирма», в которой работает... один человек. Под руками Эдельтрауд Энгельхардт — сценаристки, режиссера-постановщика, художника, сценографа и звукооператора всех своих фильмов — на экране оживают и разыгрывают волшебные действа силуэты сказочных персонажей.

Встреча с силуэтным мультфильмом «Приключения принца Ахмеда», работой Лотты Райнигер, сделанной в 20-е годы, пробудила в Энгельхардт интерес к этому виду киноискусства. Ее первым мультфильмом стал «Перпетуум мобиле» (1972), длившийся всего четыре с половиной минуты. С тех пор на счету режиссера



«Карлик Нос»

пять лент. Последняя из них, «Карлик Нос», создана по мотивам одноименной сказки Гауфа. Работа над двадцатью четырьмя кадрами одной экранной секунды занимает более получаса. Всего же, по словам Энгельхардт, на подготовку материалов и съемку этого двадцатисемиминутного фильма ушло десять тысяч часов рабочего времени. Пять лет.

Силуэты фигур, вырезанные из десяти-пятнадцати кусочков фотографического картона, движутся в сценах на фоне декорации, изготовленной из одного листа бумаги. Сейчас Энгельхардт работает над экранизацией «Приключений барона Мюнхгаузена». Недавно Музей кинематографии во Франкфурте-на-Майне организовал ретроспективу подвижницы силуэтной мультипликации.

И. Ланской

ШВЕЙЦАРИЯ

«Новые работы женевского рассказчика снов» — так представляет еженедельник «Швейцер иллюстрирте» два последних фильма известного режиссера Алена Таннера. Исходной точкой первого из них, «Долины призраков», становится мгновение «смерти так и не рожденного сценария», кризис, поджидающий рано или поздно любого кинематографиста. Экранный двойник самого Таннера — главный герой ленты режиссер (эту роль исполнил Жан-Луи Трентиньян), — уничтожив текст сценария, показавшегося ему никуда не годным, попадает именно в такую «мертвую точку сомнений и беспомощности». Из полосы неудач он вскоре находит выход: пускается на поиски своей героини — актрисы, которая смогла бы вызволить его из творческого кризиса (в роли этой актрисы Лаура Моранте). Во время работы над фильмом произошло то, что принято называть счастливым случаем, благодаря чему, может быть, и возникла идея второй картины. Начало съемок «Долины призраков» откладывалось из-за задержки Трентиньяна, и Таннер, испытывая неловкость перед своей группой, заполнил паузу незапланированными съемками другой ленты, тесно связанной с предыдущей. Главную роль в этой случайно появившейся на свет скромной черно-белой картине, названной «Пламень в моем сердце» (ее производство обошлось всего лишь в 600 тысяч швейцарских франков), исполнила Мириам Мезье, уже известная своими работами в фильмах Таннера «Йонас, которому в 2000 году исполнится 25 лет» и «Середина мира». Для «Пламени в моем сердце» Мезье также написала сценарий. Этот фильм — история театральной актрисы, похожей на ту, что ищет режиссер «Долины призраков».

Отвечая на вопрос корреспондента «Швейцер иллюстрирте» о том, какое содержание он хотел бы донести до зрителя в этих своих фильмах, Таннер сказал: «Самая трудная проблема в жизни людей — это возобновление прерванных отношений, прерванного разговора, способность к которому в наш век коммуникаций совершенно утрачена».

Л. Гарин

ЯПОНИЯ

Режиссер Кон Итикава экранизировал знаменитую «Такэ-тори-моногатари» («Повесть о Такэтори»), которую принято считать родоначальницей классического японского жанра «моногатари». Эта большая работа мастера японского кино — подготовка к ней заняла десять лет — посвящена юбилею кинокомпании «Тохо».

В фильме оживает история лунной феи Кагуя-химэ, которую младенцем находит в бамбуковой чаще старик Такэтори и, полюбив ее всей душой, воспитывает как собственное дитя. Но двадцать лет спустя, став прекрасной девушкой, небожительница Кагуя-химэ, отбывающая на Земле наказание за свершенный в прежней жизни грех, должна вернуться в свою небесную страну. В роли Кагуя-химэ снимается молодая актриса Ясуко Савагути, стариков Такэтори играют выдающиеся актеры Тосиро Мифунэ и Фумико Вакао, вернувшаяся в кино после многолетнего перерыва.

В одном из интервью Кон Итикава рассказал: «В повести о Такэтори, написанной тысячу лет назад, заложены богатые возможности для сегодняшнего кинематографа. Мне хотелось создать фантазию, воспевающую такие вечные понятия, как «любовь» и «душа», положив в основу отношения между родителями и детьми. То есть по существу это «семейная драма», но решенная в сказочно-фантастическом жанре».

С. Ким

И. Маневич

У «вертушки»

В годы моей работы на Гнездниковском переулке, в течение семнадцати лет, вплоть до конца пятьдесят третьего, рабочий день руководящего состава строился так: с десяти или одиннадцати часов утра и до пяти вечера, а затем с девяти или десяти часов вечера и до часу-двух ночи. Редакторы принадлежали к средней прослойке между номенклатурой и простыми служащими. Применительно к этому и строился их рабочий день. Приходили к началу работы, вечером же просиживали в просмотровых залах с начальством часов до двенадцати — часу ночи.

Так как я жил далеко от Гнездниковского переулка, раза два-три в неделю приходилось мне быть там с девяти утра до глубокой ночи. В перерыве заходил иногда к кому-либо из знакомых или, пользуясь тишиной, наступавшей после пяти часов, сидел у себя в стойле, писал какую-либо статью или читал бесконечные варианты сценариев, так как днем из-за обилия посетителей и телефонных звонков читать было некогда. С девяти начинало прибывать начальство, вновь раздавались шаги в пустых коридорах, оживали молчавшие телефоны. Особенно интенсивно работала «вертушка».

По «вертушке» в любой момент могли позвонить Сталин, Молотов, Маленков, Жданов, Берия, Каганович или кто-либо из других руководителей. Разговоры по «вертушке» не прослушивались и шли только через кремлевскую станцию.

«Вертушка» ни на одну минуту не оставалась одна. Почему она называлась «вертушка» — сказать трудно. Думаю, потому, что в первые годы ее существования, в двадцатые годы, ручку ее вертел сам начальник, минуя секретаря. Она уже давно автоматизировалась, но название так и осталось. И хотя никто не вертел ручкой «вертушки», она вертела судьбами людей, по ней проворачивались все директивы и указания по Москве, по России, по республикам.

Вот у этой самой «вертушки» приходилось дежурить всю ночь, когда уходил секретарь, а утром опять выходить на работу.

Вначале у «вертушки» мы дежурили очень редко, раз в месяц — полтора. Но как-то, когда у «вертушки» сидел глуховатый бухгалтер Главкиноснаба, не то Гликман, не то Гохман, сейчас уже не помню, раздался звонок. Звонил Берия. Бухгалтер его долго переспрашивал, сообщил Большакову[1], что его зовет какая-то Лерия. В министерстве начался невиданный переполох. Большаков красный, закрыв правый глаз, как всегда, в гневе, с перекошенным ртом, брызгая пеной, кричал на бухгалтера: «Вы что, Берия не знаете? Лерия!?.. Узнаете!»

Список дежурных был немедленно пересмотрен. Включены были начальники отделов, секторов и старшие редакторы... Вот тогда-то и пришлось сидеть у «вертушки» не меньше двух раз в месяц, не считая Октября и

Маневич Иосиф Моисеевич (1907—1976) — советский сценарист, критик, доктор искусствоведения. С 1936 по 1953 год — редактор Комитета по кинематографии СССР. С 1944 года преподавал во ВГИКе.

Мая, когда тоже пропадал один из столь редких в те годы вечеров отдыха.

Много было и других перипетий у этой самой «вертушки». Ведь решающие суждения о фильмах после их показа на дачах членам Политбюро и секретарям ЦК поступали через эту самую «вертушку». Выслушав разные мнения свыше, Шумяцкий[2], Дукельский[3], Большаков гадали: везти ли фильм к Сталину? Главное было — угадать наверняка. У Большакова уже выработался почти безошибочный нюх, интуиция или знание вкуса хозяина, что ли. Даже трудно сказать что.

Он пятнадцать лет пробыл министром кинематографии, хотя много раз висел на волоске и все же, благодаря этому своему чувству и стечению обстоятельств, чудом уцелел. Так, перед решением ЦК о фильме «Большая жизнь» Большаков был в отпуске. Этот фильм, а также фильмы «Адмирал Нахимов» и «Иван Грозный» показывал Сталину Калатозов[4] (тоже достаточно к тому времени опытный товарищ). Но Калатозов не угадал. Положился на свое мнение. И мнение еще двух высокопоставленных лиц, которые потом сами и составляли постановление о порочности всех этих картин.

Большаков ни на какие звонки наркомов, а потом министров, по чьему ведомству снимались картины о шахтерах, о металлургах, лесорубах, врачах или военных,— не обращал никакого внимания. Их мнения он вежливо игнорировал или прямо отводил. Он мог видеть Сталина чаще всех наркомов — почти каждую субботу. В конце концов члены Политбюро и наркомы, наученные горьким опытом, уже ни во что не вмешивались. Даже самому Жданову случалось попадать впросак, как, например, с фильмом «Сказание о земле Сибирской», который он поначалу не одобрил.

В годы культа Сталина киноискусство было не только самым массовым и важным из всех искусств, но еще и самым привилегированным.

Если в театре, литературе, живописи и музыке еще были возможны чьи-то суждения, то в кино существовало только одно мнение. Сталин твердо знал, что кино — самое что ни на есть важное и к тому же самое доходное из искусств. В ту пору кино было для него также единственным наглядным, как он полагал, способом ознакомиться с жизнью «своего» государства. Ведь Сталин по стране не ездил, разве что иногда на озеро Рица. И все возможное о жизни республик и краев приносило ему исключительно кино в художественных образах и в документальной информации.

Не случайно почти ежегодно мы снимали документальные фильмы о всех союзных и автономных республиках. Этим занимались лучшие режиссеры, да и тексты к ним писали известные писатели. Эти картины снимались по твердым канонам: столько-то — о сельском хозяйстве, столько-то — о промышленности. Всех людей в кадр отбирали обкомы и райкомы. Одно время было указание показывать республиканское начальство, потом запретили, и руководители стали безымянными.

Многие картины безоговорочно отвергали и много раз переделывали. Даже Борису Горбатову текст в фильме о Казахстане пришлось переписывать. Эти самые документальные картины снимали ведущие мастера кино И. Хейфиц, Л. Луков и другие, не говоря уже об известных документалистах. И все же неоднократно все они подвергались атакам местных властей. О них шли бесконечные разговоры по «вертушке».

Получив же один или два урока, секретари ЦК республик тоже перестали вмешиваться, кино стало экстерриториальным, превратившись на долгие годы в личное удельное княжество Сталина. Большаков получал указания всегда от него лично и только для вида, чтобы не наживать врагов, иногда консультировался с одним или другим секретарем ЦК.

Несколько обрывочных воспомина-

ний о ночных дежурствах у «вертушки» у меня еще сохранилось.

В один из тусклых зимних вечеров я сидел в ярко освещенном и теплом предбаннике перед кабинетом Большакова и читал какой-то сценарий. В кабинете было тихо, изредка звонила «вертушка», прошел кто-то из начальников главка. Примерно часов в десять Большаков сказал, что уезжает на дачу и, открыв дверь своего кабинета настежь, добавил, что у нас будут гости. Затем, для верности, еще раз повторил, что он — на даче. Дача у него была в Серебряном бору. Примерно через час раздался звонок вахтера из проходной:

— Прибыла оперативная машина.

Не успел я положить трубку, как в дверях появилось несколько сотрудников МГБ, среди них один подполковник, два майора или капитана и один лейтенант.

— Нам надо проверить просмотровый зал и прилегающие помещения.

Понятно, что возражений с моей стороны не последовало. Ко мне наверх поднялась заведующая особым сектором Галамеева. Подполковник ее знал, и она доложила ему, что программа готова. Капитаны осматривали зал, коридоры и даже заглянули в открытую дверь кабинета Большакова.

Распоряжался только подполковник, бесцеремонно звонил то одному, то другому. Затем «по вертушке» сообщил, что к приему четвертого или седьмого, номер не помню, все готово.

Капитаны побежали вниз. Через пять минут во двор въехали два ЗИСа. Развернулись и стали у самого подъезда.

У меня в приемной появилась большая компания — человек семь или восемь. Это был Никита Сергеевич Хрущев с многочисленной семьей и гостями. Его жену Нину Петровну и старшую дочь я узнал, так как видел их раньше.

Хрущевы, в отличие от подполковника, вежливо поздоровались, пожали мне руку, как знакомому, спросили, можно ли раздеться, повесили свои пальто на стоящую здесь вешалку. Хрущев был в очень хорошем настроении, видимо, чуть-чуть навеселе, спросил, какие есть фильмы.

— Два американских, один французский и два наших, новые,— сообщила Галамеева.

Гости были единодушны в желании смотреть сначала американские.

Мы с Галамеевой проводили их в просмотровый зал, где на столах уже были расставлены вазы с фруктами, бутылки с минеральной водой. Завхоз Аграненко бесшумно расстарывался.

Просмотр начался. Охрана расположилась в зале же, чуть поодаль. Лейтенант сел у самых дверей.

В приемную доносилась английская речь и голос переводчицы. Не прошло и десяти минут, как заверещала «вертушка». Раздался приятный и совсем не начальнический женский голос:

— Скажите, Никита Сергеевич не у вас?

Я замялся:

— Кто спрашивает?

— Говорит Булганина.

Я сказал, что сейчас узнаю и пошел в просмотровый зал. Но в дверях меня задержал лейтенант. Я сказал, что я дежурный, что мне нужен товарищ Хрущев, что меня не имеют права задерживать. Но он был непреклонен. Кто-то из семьи, видимо, увидел сцену у двери и подошел выяснить, что происходит. Я сказал ему, что звонит жена Булганина.

Хрущев подошел ко мне, строго посмотрев на лейтенанта, и сказал, что просит заказать пропуск и передать, что они будут рады.

Я передал распоряжение в проходную.

Хрущева я видел, беседовал с ним раньше, в 1939 году[5]. Тогда Довженко заканчивал «Щорса». Меня вызвал Дукельский.

Когда я вошел в его кабинет, он глазами показал, чтоб я сел, так как разговаривал с кем-то по «вертушке». Из трубки доносились обрывки каких-то руководящих фраз.

Когда разговор был закончен, он

предложил мне срочно выехать в Киев и посмотреть материал «Щорса».

— Говорят, там какая-то разнузданная партизанщина, а не Красная Армия. Главное, батька Боженко заслонил Щорса, разгуливает в лаптях по экрану. В общем, махновщина. Картину ждут наверху, а поступают такие сигналы. Посмотрите материал. Узнайте мнение ЦК Украины.

Я спросил, смотрел ли кто-нибудь материал. Дукельский мне не ответил и сказал:

— Сами посмотрите, и внимательно, если так, как говорят, то предупредите режиссера, что слухи про эти лапти дошли наверх, — он показал пальцем на потолок.— Поезжайте сегодня же.

Я прибыл в Киев, как всегда, утром. Меня ждала машина, и директор картины Рогозовский повез прямо в «Континенталь». Был даже забронирован номер. Видимо, Дукельский звонил в «Украинфильм».

Рогозовский передал, чтоб я спускался в ресторан. Довженко заедет туда, и поедем на просмотр.

Я побрился и тут же спустился в ресторан. Довженко уже сидел за столиком спиной ко мне с актером Самойловым, игравшим Щорса. С ними был еще какой-то мужчина.

Александр Петрович приветливо замахал мне рукой. Я подошел к столику. Мужчина обернулся. Это был Мейерхольд.

Довженко познакомил нас.

Самойлову было в то время двадцать два — двадцать три года. Он был поразительно красив и интеллигентен. Мейерхольд выглядел усталым и озабоченным. Так как Довженко представил меня как своего близкого знакомого, беседа продолжалась в начатом тоне.

Передо мной сидел опальный Мейерхольд — его театр был уже закрыт. Мейерхольд говорил, порой даже увлеченно, но меня не оставляло впечатление, что он погружен в свои мысли и все время возвращается к ним.

Евгений Самойлов был ученик Мейерхольда — тот рекомендовал его на роль Щорса. Актер был воодушевлен и взволнован приездом любимого учителя и, видимо, внутренне трепетал. Все трое ждали просмотра с волнением, и мы, наскоро позавтракав, отправились на студию.

По дороге Мейерхольд, давно не бывавший в Киеве, непрерывно расспрашивал о городе. На студии он был вообще впервые. В те годы это была одна из лучших студий, а новый павильон, в котором снимал Довженко, и по сей день называется «Щорсовским». Вокруг него раскинулся прекрасный сад, олицетворявший вдохновенное довженковское присутствие.

Но вот и начало просмотра. В зале — лишь несколько человек (материала «Щорса» еще никому не показывали, даже группе). Впервые фильм на двух пленках смотрели Мейерхольд, Солнцева, Бодик (второй режиссер), Самойлов и я. За микшером сидел Довженко с монтажницей.

По тому времени «Щорс» был одной из самых длинных картин, так как «золотым» и нерушимым метражом считалось 2400 метров пленки. Мы смотрели примерно около 4 тысяч метров. «Щорс» имел 14 частей против 8 обычных.

Фильм смотрелся напряженно, трагические сцены чередовались со сценами, полными юмора и лукавства.

Местами все же ощущалась перегрузка материалом, терялся ритм. Кое-где можно было бы сократить проезды, батальные сцены... Во время просмотра изредка я смотрел на лицо Мейерхольда, пытаясь угадать его впечатление. Он смотрел оживленно, иногда даже чуть-чуть приподымаясь, еще внимательнее всматриваясь в экран, иногда откидывался и как-то расслаблялся. На него посматривала и Юлия Ипполитовна Солнцева.

Надо сказать, что Сталин ждал от Довженко украинского «Чапаева». Но Щорс не был Чапаевым. Фильм уходил от сугубо реалистической манеры «Чапаева» в романтическо-эпический сказовый стиль Довженко.

Казалось, опасения, что это фильм

не о Щорсе, а о Боженко, несправедливы. Оба эти героя были неразрывны, как Дон-Кихот и Санчо Панса. Но лапти, пресловутые лапти, действительно были. Боженко медленно, степенно и легко ступал в них, сидел на приступках вагона, свесив ноги в лаптях.

Вот прошли разговоры его с буржуазией в театре (к счастью, там он на глаза буржуазии появлялся в сапогах), прошла мечта хлопцев о будущем, фильм идет к концу, вот уже мертвого Боженко хоронят воины, его конь ступает на фоне горящих нив, мечущихся всадников.

Всё. В зале вспыхивает свет. Мы долго, тихо, совсем тихо сидели, пока молчание не стало казаться тревожным. Наконец, Мейерхольд подошел к Довженко:

— Это на много лет вперед в искусстве.

Мне показалось, что он в этой фразе соединил все — и пафос фильма, и его поэтику, и боль за то, что, может, сейчас не все будет понято.

Начался разговор. Мы сидели довольно долго. Мейерхольда особенно поразила смерть Матки, когда Боженко плачет под буркой.

Я уже давно был настроен на волну довженковского сказа, находился под обаянием его личности, и каждая новая его работа, почти каждое его слово находили отклик в моем сердце. Очень кратко я передал мое волнение, вызванное фильмом, очень скромно, но настоятельно перечислил те куски, которые, с моей точки зрения, ослабляли его воздействие.

Довженко все молча выслушал, сказал, что его тоже что-то царапает, и пригласил всех к себе обедать.

Меня же на протяжении всего дня не оставляла мысль, что я не сказал главного, для чего приехал, того, что Боженко заслоняет Щорса, и об этих проклятых лаптях.

После обеда я все рассказал Юлии Ипполитовне. Она сказала, что подготовит Александра Петровича к этому разговору.

На следующий день, утром мы гуляли с Довженко у щорсовского павильона и вели эту трудную беседу. Сначала он негодовал. Особенно его возмущала боязнь этих самых лаптей, в которых щеголял крестьянский батько. Потом рассмеялся и сказал:

— Не буду же я ссориться с Советской властью из-за лаптей. Купируем их, где можно. Ведь фильм сокращаем почти на часть, я продумал и уже наметил купюры.

Решили, что Хрущеву покажем после сокращений.

Хрущев прибыл через день в точно назначенное время с секретарем ЦК Бурмистенко и с семьей... Он был в синей суконной гимнастерке, в сапогах. В той же униформе был и Бурмистенко. Семья была одета очень скромно и, я бы сказал, провинциально.

Когда просмотр кончился, все подошли к Хрущеву. Начал Бурмистенко говорить что-то хорошее о картине, делая и некоторые замечания. Хрущев его прервал:

— В общем — не хуже «Чапаева»! — видимо, давая самому себе ответ на слова Сталина, который сказал ему о Довженко: «За ним украинский «Чапаев».

— Кто тут из Москвы? — обратился Хрущев к директору студии Ицкову.

Тот представил меня.

— Ваше мнение? — спросил Хрущев.

Я сказал, что смотрю фильм второй раз, что фильм производит большое впечатление, что он является, как тогда говорили, новой победой советского кино и т. д.

Хрущев одобрительно качал головой, семья слушала внимательно.

— Большая работа завершена вами,— сказал Хрущев, обращаясь к Довженко.

Но мне нужно было выполнить свою миссию до конца и я спросил его:

— Никита Сергеевич, нет ли у вас впечатления, что Боженко заслоняет в фильме образ Щорса?

Хрущев насторожился:

— А кто так считает?

Я, не зная, на кого сослаться, чтоб

не возбудить у Хрущева внимания к этому вопросу, вначале замялся, а потом ответил, что некоторые работники студии.

Хрущев спросил:

— Ну, а вы как считаете?

Я сказал, что, по-моему, это излишние опасения, что в картине интересно и глубоко раскрыт образ Щорса.

Подумав немного, Хрущев сказал:

— Оба хорошо играют, талантливые артисты.— И обратился к Довженко: — Мы с вами еще подробно поговорим. Сейчас надо смотреть другую картину.— Пожал ему руку.

Довженко с группой ушел, начался просмотр «Эскадрильи № 5».

После просмотра Хрущев предложил мне поехать в ЦК, чтобы поговорить о делах студии.

Я ехал в машине Бурмистенко с сыном и дочерью Хрущева. По их разговорам и замечаниям я понял, что «Эскадрилья № 5» им больше понравилась.

В ЦК мы вошли в коридор, где сидели секретари ЦК, и нужен был еще один пропуск, но Хрущев кивнул, и мы прошли.

Он попрощался со мной, сказал, чтобы я все рассказал Бурмистенко.

Я не буду передавать, о чем мы говорили, вряд ли это интересно, да половину я и забыл, но Бурмистенко кивнул на стоящую на столе у него «вертушку», сказал:

— Вы можете поговорить с Дукельским.

Я снял трубку, сказал номер и услышал голос Дукельского. Сообщил ему, что фильм закончен, что это выдающееся произведение, что мнение Хрущева и Бурмистенко положительное. Он напомнил мне о лаптях. Я сказал, что их не будет и что я выезжаю, а фильм привезут через несколько дней, когда отпечатают хороший экземпляр.

Положил трубку «вертушки». Бурмистенко остался доволен моим сообщением. Он, видимо, боялся, чтобы я не наговорил чего-то лишнего. Бурмистенко уже нет в живых. Он был убит под Киевом.

Хрущев же с семьей, которых я видел сегодня спустя восемь лет второй раз, напомнили мне всю эту довоенную историю.

Звонок «вертушки» прервал мои воспоминания, вернув в сорок седьмой год.

Я снял трубку и услышал:

— Говорит Маленков. Товарищ Большаков!

Я ответил, что Большакова нет. Говорит дежурный по Комитету.

— Хрущев у вас?

Я считал, что не могу укрывать Хрущева от Маленкова.

И направился в зал. Лейтенант пропустил меня беспрепятственно. Я склонился к Хрущеву и удивился, с какой поспешностью он устремился из зала, я за ним.

Мы вошли в приемную. Он спросил, где «вертушка». Я ему показал и сказал, что могу переключить в кабинет, но он взял трубку и вызвал Маленкова.

Видимо, тот спросил его, что он смотрит. Хрущев, скосившись на меня, ответил, что показывает семье наши новинки, и добавил, что может сейчас же приехать.

Поблагодарив меня и снова пожав руку, он заглянул в зал. Оттуда мигом вылетели эмгебисты, видимо, с трудом расставшиеся с Алисой Фей. Двое покатились вниз к ЗИСу, а подполковник — к «вертушке»:

— «Седьмой» выехал!

На улицах, видимо, перекрывали светофоры.

Семья и лейтенант остались досматривать картины. Вдруг «вертушка» снова подала голос. Звонил Большаков. Я сказал, что гость уехал, семья смотрит и что его никто не спрашивал. Он облегченно вздохнул.

...А тогда, через неделю после моего возвращения из Киева, Дукельский смотрел «Щорса». И «на челе его высоком не отразилось ничего». Он сказал, что длинно. Особенно раздражали его надписи, вроде:

«Близилось к концу незабываемое лето девятнадцатого года. Весь украинский юго-запад белел как от про-

казы... Щорс метался в этом зловещем кругу, как лев».

Дукельский возмущался:

— Он герой, комдив, а не лев... Белел, как от проказы! Просторы сердца! Вы видели? — Требовал отредактировать, сокращать еще и еще.

Мы с Довженко ходили к нему несколько раз, но он уперся:

— Длинно. Сокращайте! Надписи отредактируйте!

Утром ко мне пришел Александр Петрович... Как быть? Долго сидели, думали. И Довженко решился на отчаянное, последнее: показать Сталину, иначе испортим фильм. Надо дозвониться до Поскребышева. Переспорить его было невозможно. Но как дозвониться до Поскребышева?

Вечером дежурил я и сказал Довженко, чтобы он пришел, когда я буду у «вертушки» один. Дукельского куда-то вызвали. Я позвонил Александру Петровичу. Часов в двенадцать приехал Довженко. Наконец мы вдвоем у «вертушки». Александр Петрович набрал номер. Трубку взял Поскребышев. Довженко сказал, что «Щорс» закончен, находится в Москве, в Комитете.

На следующий день Сталин смотрел «Щорса». Фильм был принят без поправок. Сталин завез Довженко к нему домой, и они долго вдвоем прохаживались у дома Довженко, к ужасу охраны. Дворники смотрели с изумлением, как великий вождь ходил с неплательщиком за квартиру. Потом решили: наверное, артист Гелавани.

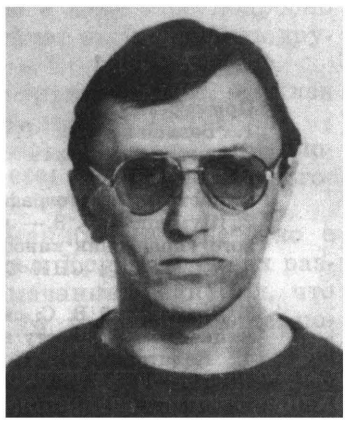
Публикация и примечания
Г. Маневич

Примечания

1. Большаков И. Г.— председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР с 1939 года, с 1946 — министр кинематографии СССР.
2. Шумяцкий Б. З.— начальник Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) СНК СССР с 1930 по 1937 год.
3. Дукельский В. С. сменил Б. З. Шумяцкого на его посту в 1937 году.
4. Калатозов М. К. — режиссер, в 1945—1948 годах начальник Главного управления по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР.
5. Хрущев Н. С.— в то время первый секретарь ЦК КП(б) Украины.

Олег Кавун

Уроки в конце весны



Олег Кавун в 1973 году окончил актерский факультет Киевского театрального института имени Карпенко-Карого. В 1979—1984 годах учился во ВГИКе на сценарном факультете, затем стажировался на «Мосфильме» и занимался театральной режиссурой.

Сценарий, который вы сейчас прочтете,— дебют молодого кинематографиста.

Лишившись, наконец, оков внешних «табу», касаясь запретных ранее тем, наша кинодраматургия все-таки пребывает еще в плену внутренних, годами складывавшихся стереотипов и представлений о том, что «можно» и что «нельзя».

Сценарий Олега Кавуна лишен этих стереотипов напрочь. И все же это не главное его достоинство. В последнее время появилось немало произведений, острота которых является своего рода индульгенцией их художественного несовершенства. Сценарий же О. Кавуна в равной мере и беспощадно правдив и художественно выразителен. Впрочем, в этом вы убедитесь сами. И, надеюсь, вместе со мной порадуетесь, что в наше кино уже первой своей работой уверенно вошел одаренный и самобытный кинодраматург, недавний выпускник ВГИКа.

Художественный совет творческого объединения «Старт» принял сценарий к постановке.

Пожелаем же автору счастливого старта.

А. Бородянский

Дети носились по саду, кричали, смеялись и ябедничали друг на друга своей воспитательнице.

А на дереве сидел мальчик и собирал в ведро черешню. Дети просили его:

— Вадик, дай черешенку!

Мальчик бросал им горсть черешен, чтобы они искали ягоды в траве. Дети смеялись.

Воспитательница разговаривала с другой, но в этот момент отвлекалась от разговора и кричала на детей, что они едят всякую дрянь.

Мальчик наполнил ведро и слез с дерева. Налетела малышня, но он отстранил их и пошел к детскому саду. У него были поцарапаны коленки, и мальчик затер ссадины слюной. Штаны-то были короткие, не шорты, конечно, гольфы, чуть ниже острых колен.

Мальчик вошел в кабинет заведующей, поставил ведро и попросил:

— Мам, я в кино пойду, дай денег.

Мать была не одна. Перед ней стояла воспитательница и обиженно смотрела в окно, а прямо на столе лежала горка помятых сырников.

— Я занята,— строго сказала мать,— закрой дверь.

— Ну дай только денег, и я пойду.

— Закрой дверь!

— Так там начнется!

— Господи! — мать достала из сумки деньги.— После кино — сразу домой.— Она дала мальчику рубль. А какой фильм?

— «Грешный ангел» какой-то...

— Черешню на кухню занеси.

Мальчик достал из курточки белую булку. Булка сильно покрошилась.

— На, я забыл, в школе давали.— Мальчик отдал булку матери.

Она спрятала ее в стол. Мальчик поцеловал мать в щеку и шепотом попросил:

— Можно я надену брюки?

— Ты же в кино опаздывал, кажется,— съязвила мать.

— Я успею.

— Нечего-нечего, сейчас тепло. Ну, иди.

Мать была нетерпелива, потому что воспитательница не ушла, а стояла здесь, иронично улыбалась и громко вздыхала.

— Ну-у, ма-ам...— стал просить мальчик, но мать повысила голос:

— Иди!

Мальчик взял ведро и вышел, а мать за его спиной сказала воспитательнице:

— Ну как вы могли взять у детей? Это же... воровство...

— Они все равно не доедают,— ответила воспитательница.

— Дверь! — крикнула мать мальчику вдогонку.

Он вернулся, чтобы закрыть за собой дверь, и увидел, что мать потихоньку отщипывает от его школьной булки кусочки и кладет в рот. Она посмотрела на мальчика, мол, что такое еще? Мальчик закрыл дверь. И все.

Он забежал на кухню. Оставил ведро и убежал.

В городе было уже лето, хотя скорее — самый конец весны.

Мальчик бежал быстро, потому что действительно опаздывал в кино и еще потому, что в коротких штанах и светлой курточке ему было неловко среди людей в длинных брюках и темных платьях. И курточка, и гольфы были перешиты из какой-то другой одежды, видны были следы прежних швов.

А как раз впереди шли несколько мужчин и женщин, и одна из женщин сказала встречной подруге:

— Ты в семнадцатый? Так там не завезли. Пойдем в третий.

Встречная подруга присоединилась к этим людям.

Переезд был закрыт, но люди подлезли под шлагбаум и побежали через рельсы, а мальчик не стал.

На обочине дороги сидели мужчины в пыльных кепках и замасленных пиджаках. У них были острые ножи, они отрезали ими тоненькие куски коричневой колбасы и аккуратные треугольники серого хлеба. Прямо с узкого сточенного лезвия клали в рот и долго аппетитно жевали. Пошел длинный товарняк. Один мужчина сказал мальчику:

— Видел дорогу? За ночь построили.

Действительно, по ту сторону переезда к городу тянулась черная гладенькая дорога с белыми бордюрами, а по ней шли люди из «семнадцатого» в «третий».

— Утром тут Хрущев на поезде проезжал,— добавил мужчина.

Мальчик улыбнулся мужчине, и тот предложил ему кусок колбасы.

— Бери, тоже какая-никакая еда.

Мальчик взял, поблагодарил, откусил кусочек, но так аппетитно, как у рабочих, у него не получилось.

Поезд прошел, и мальчик побежал дальше. Он почему-то обернулся и посмотрел на мужчин. А тот, что дал ему колбасы, даже махнул рукой мальчику.

Когда дорога завернула, асфальт сразу же кончился и пошла брусчатка. Мальчик выбросил колбасу.

Возле хлебного магазина была толпа, но магазин был закрыт, и люди заглядывали в витрины.

— На площади нет, я только оттуда,— сказал какой-то мужчина.

— Пошли в гастроном,— сказала женщина своей встречной подруге, и они потихоньку тронулись, но толпа заметила уходящих женщин и пошла за ними. Женщины ускорили шаг, а толпа тоже, тогда женщины побежали, а толпа погналась за ними.

На мосту через реку стояли парочки и смотрели в воду. Под мостом плавали здоровенные рыбы. Ловить здесь было запрещено — висели таблички,— поэтому парочки только смотрели и переговаривались.

— Дразнят только,— сказала одна девушка,— пойдем.

Ее парень оторвался от перил, бросил в воду окурок, рыбы сгрудились вокруг окурка, но есть не стали, а разошлись в разные стороны.

— Не хотят курить,— засмеялся парень.— Курить, мальчик, вредно, понял?

— Я не мальчик вам,— сказал мальчик.

— А кто ж ты, девочка? — спросила девушка.

Наверное, кто-то другой в его возрасте и выглядит, как мужчина,— мальчику было пятнадцать,— но он выглядел только на двенадцать лет, поэтому парень и девушка над ним посмеялись.

По улице, где был кинотеатр, невозможно было пройти, столько там было народу. Мальчик начал проталкиваться вперед и все время поднимался на цыпочки, чтобы посмотреть, что там впереди. Скоро ли пройдут? Но толпа стала такой тесной, что протолкнуться уже было нельзя. Мальчик почувствовал, что висит, зажатый со всех сторон, не доставая ногами до земли. Потом отовсюду зашикали, и толпа стихла. Мальчик увидел — между голов оставался небольшой просвет,— что из дверей магазина вышла толстая женщина в белом халате и что-то сказала... У нее дрожали губы — никто ничего не понял.

— Громче! — крикнул кто-то.— Звук!

— Хлеба еще не завезли! — сказала женщина прыгающим голосом,— а утренний уже продали!

К ней подошел мужчина и что-то спросил, она оттолкнула его и пошла к двери, но он взял ее за рукав. Она вырвалась и оттолкнула его еще раз. Тогда он ударил ее в спину и закричал:

— Хлеба давай!

Он был пьяный.

И толпа тоже сразу что-то закричала.

Мальчик всегда открывал рот, когда забывал за собой следить. У него рот так был устроен, что открывался сам, и видны были неровные зубы, которых мальчик стеснялся. Сейчас он не следил за своим ртом.

Женщина и пьяный стали драться, и еще кто-то стал пьяному помогать. Женщина упала. Потом мальчик не видел. Толпа сдвинулась.

— Никита-чудотворец, хлеба давай! — весело гаркнули над самым ухом мальчика. А многие вокруг засмеялись, чтобы не показать, что они боятся. Мальчик увидел, что пьяных много, полно. Они все специально толкались, а женщины по-глупому визжали. Но, может быть, они были вовсе не пьяные, а куражились для смелости.

Мальчик стал выбираться из толпы на обочину, к домам.

Толпа вдруг опять зашумела, что-то там случилось впереди. Кого-то придавили, уронили, что ли...

Мальчик подпрыгнул, чтобы увидеть.

Он увидел только возле дверей магазина милиционера, который размахивал руками... Мальчик еще раз подпрыгнул. Милиционера уже не было... Мальчик подпрыгнул еще раз. В этот момент зазвенело стекло огромной витрины и повалилось на людей. Над толпой показался портрет Хрущева, который стоял на витрине, и тоже пропал.

— Что они делают, идиоты?! Господи, что они делают?! — чуть не плача, крикнула рядом с мальчиком какая-то девушка.

Толпа колыхнулась назад и стала. Зазвенела еще одна витрина. И теперь толпа двинулась к гастроному, вливаясь в разбитые витрины. Мальчик наконец вырвался из толпы и вскочил на выступ стены. Какой-то дурачок пробежал мимо. Он смеялся и размахивал молотком. И вдруг толпа повалила из гастронома. Шум стих. И все услыхали рокот моторов. Мальчик обернулся и увидел, что во всю ширину улицы, бок о бок, впритирку друг к другу, задом надвигаются на толпу милицейские машины. В машинах были открыты двери, и оттуда выглядывали лица милиционеров.

Эти машины, оказывается, увидели все. Началась страшная толкотня. Кинулись вперед, снова откатились. С другой стороны улицы тоже ехали машины, из них уже выпрыгивали милиционеры и помогали людям залезать внутрь.

Мальчик вцепился в стену, чтобы его не свалили, пока все это не кончится, он даже стал отталкивать людей, которые упирались в него плечами и головами. Рядом с ним на выступ вылезла та самая девушка, которая всех называла идиотами. Она сказала мальчику:

— Там проходной двор,— и показала на дверь.

— А я при чем?! — крикнул мальчик.— Я ни при чем!

Девушка перешагнула через него и пробралась к двери. Но дверь невозможно было открыть, потому что ее подпирала толпа.

Несколько машин уехало, а на их место сразу же пришли другие. Кому-то из толпы удалось убежать. Мальчик увидел, что убежавших догнали, что всех сажают в машины, никого ничего не спрашивают и никого не отпускают. И даже какого-то пацана посадили.

Вот здесь мальчик по-настоящему испугался. И стал помогать девушке открывать дверь. Но ничего не получалось.

Машины сдвигались, и толпа, которая сторонилась разбитых витрин, теперь опять бросилась в гастроном. Люди от двери отпрянули, и дверь сразу открылась. Мальчик с девушкой прыгнули в подъезд. Девушка тут же куда-то побежала, хотя было темно и можно было запросто упасть.

— Где выход? Где выход? — спрашивала девушка мальчика, но он не знал. На первом этаже выхода не оказалось. Тогда девушка побежала по лестнице на второй этаж, а мальчик за ней. И оба оказались на длинном общем балконе. Здесь на половиках играли дети и сушилось белье. Какая-то женщина выходила из туалета, но сразу спряталась обратно, когда девушка и мальчик пробегали мимо. Балкон завернул — здесь начиналась лестница вниз, во двор. И сразу же снизу раздался мужской смех.

Это внизу стояли милиционеры, и это они смеялись над девушкой и мальчиком. Их было четверо, один — с велосипедом. Он-то как раз и сказал мальчику, как говорят, пугая ребенка:

— У!

Милиционеры опять засмеялись.

— Что вы себе думали, мы этот двор не знаем? — спросил один из них, пожилой.— Ну, пойдем.

И их повели через двор к другому выходу. С балкона смотрели люди и качали головами, осуждали.

У выхода на улицу тоже стояла милицейская машина, в ней сидели пятеро людей, и молоденький милиционер что-то смешное, видно, им рассказывал, потому что люди еще улыбались, когда мальчик залезал.

— Ну, чего? — спросил молоденький у остальных.

— Сейчас узнаю,— ответил милиционер с велосипедом. Он ловко вскочил в седло и уехал.

— Ну а потом? — спросил мужчина у молодого милиционера.

— А потом — суп с котом,— и молодой засмеялся. Он очень хорошо смеялся, заразительно. И все стали улыбаться. И мальчик тоже.

Вернулся велосипедист и сказал:

— Уже все, поехали.

Милиционеры уселись в машину, захлопнули дверь, велосипедист помахал им рукой. Машина пошла, он еще немного поехал за ними, а потом свернул.

— Мы с тобой в кино шли,— сказала вдруг девушка мальчику. Она сказала это шепотом, и мальчик ей ответил почему-то так же.

— Я вправду в кино шел.

— Тю-тю-тю,— погрозил им пальцем пожилой милиционер.

— А мы и не разговариваем,— сказал мальчик.

— В школе учишься? — спросил пожилой.— В каком классе?

— Заканчиваю девятый. Знаете, на площади, в одиннадцатой?

— А! — кивнул милиционер.— Тяжело учиться?

— Та-а...

— Много задают, да? Предметов?

— Много вообще-то, но не так уж...

— А что у тебя по химии?

— Четверка... Вообще еще, может, исправлю...

Милиционер посмотрел в окно. Проезжали мимо кладбища. Женщины продавали весенние цветы и свечки.

— Вообще-то я люблю химию,— соврал мальчик, чтобы не останавливался разговор.

— Ты молодец,— сказал милиционер.— Учиться надо так, как там сказано? С любовью.— Он помолчал.— А не так, что пришел домой, книжки под тахту и гулять весь день. А потом двойки одни. И родителям стыд — ваш сын лентяй! Химию какую-то не знать!

Все смотрели на милиционера с пониманием.

Мальчик еще хотел поговорить, но не знал, о чем, милиционер отвернулся к окну и больше к мальчику не обращался.

Девушка зачем-то полезла в карман и выронила десять копеек. Мальчик хотел поднять, но поднял милиционер и отдал девушке. И тогда мальчик у него спросил:

— А что нам будет?

— Разберутся,— сказал милиционер.— Кто виноват — тому будет.

— Так я ж ничего не знал,— сказал мальчик,— я просто шел...

— Мы с ним в кино шли,— перебила девушка.

— «Грешный ангел», можете проверить, на четыре часа...

— Ну, я не знаю,— с сомнением сказал милиционер. И тут сразу каждый стал кричать, чтобы услыхали только его:

— ... я там живу!.. ребенка из садика!!! до магазина, а тут... я что, дурак, на старости лет?!..

Мальчик не хотел упускать внимания милиционера и сморщил лицо, как будто плачет:

— Меня мама в кино отпустила... Что я теперь скажу?! Где я был?!

— Ну, ты смотри на них! — сказал пожилой молодому милиционеру, и все милиционеры засмеялись.

— Да мы ж тут при чем?

Но люди не замолкали, потому что надо было сейчас же выяснить — произошло недоразумение.

— Тихо, ну! — попросил пожилой.— Разберутся, я ж сказал. Ну что с ними делать?

А молодой гаркнул:

— Цыц, галчата! Вот шлепки, чего тут кричать?!

И снова заразительно засмеялся. Видно, он вообще был смешливый.

Машина подъехала к высоким железным воротам и остановилась, потому что впереди стояло еще три таких же машины. Их пропускали по одной. Милиционеры вылезли покурить, поснимали свои жаркие фуражки, протерли их изнутри платками, закурили, разговорились о чем-то своем, милицейском.

— А я и не знал, что здесь тюрьма,— сказал в машине старик.— Тюрьма же была на Чапаева.

— Это — сизо,— сказал мужчина.— Следственный изолятор.

— Сизо-мизо,— разозлился старик.— Сдурели совсем! Кто это вообще начал?!

Никто ему не ответил. Милиционеры стояли-стояли, а потом сели в машину, и машина закатилась во двор.

Здесь милиционеры стали в сторонке, а вышли другие люди, в военной форме, и сказали:

— Выходите по одному. Возле машины стоять и никуда не идти.

Люди стали по одному выпрыгивать из машины, их отводили, а куда — мальчик не видел. Потом выпрыгнула девушка, но ее никуда не отвели, а стали тут же обыскивать. Тогда пошел и мальчик.

— Что-нибудь есть? — спросил у него военный.

— Ничего нет,— сказал мальчик, и военный не стал его обыскивать.

Мальчика поставили рядом с девушкой. И она вдруг взяла и сжала его руку.

— Ты чо? — тихо сказал мальчик. Девушка улыбнулась ему.

Помогли выйти старику. Старика обыскивали долго.

Во дворе оставались только они трое, двое военных еще, а милиционеров куда-то спрятали, что ли.

— Руки за спину,— сказал военный,— идите прямо, все команды сразу выполнять. Шагом марш.

Они пошли. Один военный встал спереди, другой — сзади. Тот, что спереди, открыл дверь и повел их по коридору. Мальчик вертел головой, но ничего интересного не увидел — только красные стены без всяких окон и дверей.

Вышел навстречу им военный с папкой, увидел их, удивился:

— Ох ты, и дети тут... Давай в девятый общий.

Они свернули на лестницу вниз, опять остановились. Военный впереди опять что-то сказал, вышел человек с ключами, сделал в журнале запись. Стол и тумбочка у него тоже были темно-красного цвета, как и стены. Он открыл дверь.

— Заходите.

— Мне надо к следователю или к командиру,— остановился старик.— У меня дела. Мне просто некогда.— Он улыбался.

— Конечно-конечно,— сказал охранник с ключами.— Но не всех же сразу. Как ваше фамилие?

— Моя фамилия,— подчеркнул старик,— Семенюк.

— Хорошо, хорошо, заходите.

Старик вошел первым, потом девушка. Когда мальчик переступил порог, он ничего поначалу не увидел. Только был сильный запах; мальчик даже зажал нос.

Один военный сказал другому за спиной мальчика:

— Подожди-подожди,— и дал мальчику пинка. Не сильно, но обидно.

И дверь закрылась.

Тут была большая комната. Очень большая и квадратная. Окна были, но совсем темные, потому что комната была в подвале, а окна выходили в колодцы. Зато горела лампочка в железной сетке под потолком. И было много людей. Один кусок стены был выбелен прямоугольником. У стен стояли деревянные козлы, на козлах — доски. Люди сидели на этих досках и смотрели на вошедших. Они посмеялись, что мальчику дали пинка, а потом отвернулись и стали разговаривать.

Мальчик сошел со ступеней и прислонился к стене, чтобы не быть в центре внимания. Девушку кто-то окликнул, она пошла на голос и сразу стала с кем-то разговаривать и даже смеяться.

К старику подбежал стриженный наголо худой парень и закричал:

— Куда лезете, куда?!

Он половину слов кричал, а половину проговаривал только губами, и получалось, что самое страшное он не говорит.

— Тут поссать негде, а они лезут! Ну, куда ты лезешь? Как дал бы в рыло!..

Он побежал в угол и закричал на сидящих:

— А ну, встали, подъем!.. я кому сказал... подъем...

Он так заполошно кричал, что люди встали. А он схватил доски и начал их пристраивать в углу в виде стенки. Наверное, у него был непорядок с вестибулярным аппаратом. Когда он поднимал голову, то не мог устоять на месте и его качало. Он загородил угол и опять закричал:

— Вот вам сортир!

Сидящие рядом стали отодвигаться. А он перебежал в другой угол, сел там на пол и все время что-то говорил одними губами, ругался, что ли, как-то страшно.

Одна женщина громко засмеялась и пошла за доски. За ней заняла очередь старуха.

Выстроилось человек десять.

Те, кто отодвинулся, стали отодвигаться еще.

Мальчик увидел рядом с собой свободное место, сел, снял курточку и прикрыл ею ноги. На кармашке курточки было синее пятно. Мальчик полез в карман и достал оттуда шариковую ручку, большую редкость по тем временам. Пятно было от этой ручки. Мужичок рядом попросил:

— Твоя? Покажи.

Мальчик дал посмотреть. Мужичок повертел ручку. Там с одной стороны была такая сделана Эйфелева башня, а если ручку повернуть, вместо башни появлялась женщина в купальнике. Очень красивая. Похожая на девушку из толпы.

Мужичок держался за поясницу. Ручка ему не понравилась.

— Гадость,— сказал он, отдал ручку и стал растирать поясницу, наверно, болел радикулитом.

Мальчик очистил конец ручки от вытекшей почему-то пасты — вытер пасту о низ доски,— и ему захотелось что-нибудь написать.

— Откуда ты взял эту гадость? — спросил мужичок.

— Парень один дал.

Мужичок недовольно сморщился, непонятно из-за чего — из-за ручки или радикулита.

Мальчик написал на доске «Здесь был Вадим. 12 мая 1964 года».

Дверь открылась. К двери подбежал старик.

— Вы обещали, мы договорились... — стал быстро говорить он, но в подвал ввели еще семерых, и дверь захлопнулась.

— Когда нас уже будут выводить к следователю? — громко сказал старик.— Моё фамилиё — Семенюк...— И тогда он закричал: — Тогда хоть пусть в туалет выводят! — Он был толстый и весь красный, а когда закричал, побелел. Но ему не ответили. Тогда он стал стучать в дверь. Открылся глазок.

— Что надо? — спросил охранник.

— Во-первых...— строго сказал старик и вдруг замолчал. А потом он закричал удивительно сильным голосом: — Что здесь творится, товарищи?! Вы что?! Сейчас же откройте!

— А дай я! — подлетел к двери лысый парень, но глазок уже закрылся.

Лысый стал бить в дверь ногой, но глазок уже, конечно, не открывался. Старик оттолкнул его:

— Вы что, вообще, да?!! Не соображаете, да?!

Лысый посмотрел на потолок, его качнуло, он встал на цыпочки, так и казалось, что сейчас он полетит, но он не полетел, а ушел и сел в свой угол. Старик остался у двери.

— Хлеба им захотелось. Белого! — заговорил старик своим сильным голосом, ни к кому, собственно, не обращаясь.— А как это все называется, знаете? Контрреволюционная деятельность, вот как! Мы в войну этого хлеба вообще не видели! Обнаглели! Совершенно обнаглели! Вот войну бы на вас, тогда бы иначе запели!

Он совсем не смотрел на людей, когда говорил, а смотрел на стены, в потолок, в пол, только не в глаза. Как будто стеснялся. А люди тоже не смотрели на него, казалось даже, что его никто не слушает, хотя все молчали и, конечно же, его слушали.

— На чью мельницу воду льете? Антисоветчики недобитые! Там же только этого и ждут! Откуда это? Что? Как? Свободы захотелось? Мало вас учили? Мало? Сталина забыли?! Ведь все же знают, что у нас был неурожайный год!.. Так... Коммунисты здесь есть? — И только теперь он посмотрел на людей.— Я сам коммунист и потому спрашиваю. Кто коммунисты, поднимите руки?

Сначала никто не поднимал, а потом поднялось рук десять.

— Вы с ума сошли! — закричал старик.— Вы как здесь оказались?! Вы что, вам партбилеты хочется на стол положить?!

— А вы сами как здесь оказались? — спросила какая-то женщина.

— Что?! — как от удара повернулся старик.

— Вы. Вы как здесь?..

— Я случайно,— раздельно произнес старик.— Я — наоборот, помогал.

— И мы случайно,— сказала женщина.

— Так что же вы сидите с этими?! Надо же требовать, чтобы с ними разобрались!

— Им не до нас пока,— сказала женщина.

Лысый вдруг захохотал в своем углу. Старик подбежал к нему и закричал:

— Встать! Встать! Кому сказано — встать сейчас же!!!

Лысый посмотрел на старика и что-то сказал одними губами. Тогда старик схватил его за шиворот и потянул вверх, но тот не поднимался, а старик все равно тянул. И вдруг начал как-то по-женски бить лысого по голове, а тот закрывался руками и хохотал.

— Из-за тебя, гадина! Из-за вас, паршивцы! — задыхался старик.

Потом он устал и бросил лысого. Ему уступили место, и он сел.

Все молчали. И тут кто-то сказал:

— Ой, уже десятый час?

— Чего десятый?

— Вечера.

Для мальчика это была такая неожиданность, что он чуть было не заплакал, но сдержался.

Ночью женщин положили на козлы, а мужчины легли на пол. Только радикулитный мужичок не соглашался.

— Нет,— говорил он,— у меня остеохондроз, я не лягу, вы что, нет.

— Ложитесь сюда,— сказал мальчик, уступая женщине свое место на досках. Он хотел сказать это мужественно, но от волнения пропищал. Подлетел лысый и стал размахивать над мужичком огромными кулачищами:

— Убью!.. Ты... Пацан из-за тебя на полу будет спать...

— Я не пацан вам,— сказал мальчик.— Хватит уже.

Мужичок сразу же лег и только дернул плечом.

Женщина отдала мальчику свой плащ. Лысый лег рядом на пол и все время возмущенно сопел.

Мальчик ворочался и не мог заснуть. Он то улыбался, то почти плакал, то поднимал голову и смотрел на уснувшую комнату, то разглядывал пол, на котором лежал. Потом он увидел, как одна женщина тихонько встала на колени и стала молиться.

Лысый тоже увидел и сказал:

— Смотри, смотри, молится,— и приподнялся на локте, чтобы лучше видеть. Мальчику, наоборот, стыдно было смотреть, и он отвернулся к стене.

Потом, когда уже все уснули, мальчик, крадучись, пошел в туалет.

Утром в комнату поставили большой бидон, в каких возят молоко. Охранник сказал, что «сегодня будут всех вызывать».

Женщины открыли бидон, и там оказалось именно молоко. Оно было густое и желтоватое.

— А из чего пить? У кого кружка есть? — стали спрашивать все, но ни у кого кружки не оказалось.

— Давайте в очередь... и через край... люди...— предложил лысый.

Он встал возле бидона, а люди заспешили в очередь. Тут же начали ссориться, кто за кем стоял, а кто не стоял, кто занимал, а кто только что влез нахально. Знакомая мальчику женщина со своей подругой стали выталкивать радикулитного мужика...

— Коммунисты становятся в конец очереди! — скомандовал старик.— Как вам не стыдно? Вы где находитесь? Что вы базар здесь устроили?

Несколько человек перешли в конец очереди и даже один, который стоял

вторым. Старик встал самым последним. Люди сразу посерьезнели, хотя до этого они не столько ссорились, сколько весело препирались.

Каждый подходил к бидону, опускался на колени, а лысый наклонял бидон, чтобы человек мог пить.

— Хватит, лопнешь, следующий...— говорил он.— Хорош... полбидона выдул... Давай пацан...

Очередь мальчика еще не подошла, но раз позвали, он прошел вперед, тоже встал на колени и стал пить молоко. Оно было холодное, и мальчик отпил совсем немного.

— Чего так мало? — спросил лысый.

— Холодное, я не хочу больше. Спасибо.

— Зубы свело?.. Ну, подожди, отойдут...

Мальчик сел в сторонке и засмотрелся: люди вытирали рты руками или носовым платком. Крякали, охали, чмокали и все без исключения улыбались, попив молока. Был момент, когда солнце попало на осколок стекла за окном и в комнату впрыгнул солнечный зайчик. Он уселся на лампочке, и от этого казалось, что лампочка не горит. Потом молоко пила девушка. Мальчик смотрел на нее изо всех сил. Она распустила волосы, была очень красивая, но мальчика, кажется, даже и не узнала. А потом лысый снова позвал мальчика, и тот попил молока еще.

Днем одна красивая женщина стала делать что-то вроде зарядки, какие-то странные упражнения. То вдруг выпрямится, сложит руки на груди лодочкой, пяткой упрется в колено другой ноги и закроет глаза. И стоит так. А потом сядет на пол, по-восточному скрестит ноги — она была в брюках, «стиляжка»,— и опять закроет глаза. И сидит так.

Кто-то спросил:

— Что это за зарядка такая?

— Это упражнения индийских йогов,— ответила женщина. Она очень легко и мягко улыбалась.

Радикулитный мужичок прошелся вокруг нее и сказал:

— Теперь тебе уже ничего не поможет.— И повторил.— Ничего.

— А что мне должно помогать? — улыбнулась йогиня.

— А то,— вздохнул мужичок.— Я ж все слышал, как ты кричала всякие выкрики.

— Какие выкрики, что вы слышали? — все еще улыбалась йогиня.

— Знаем, не проболтаемся,— подмигнул ей мужичок и пошел пить оставшееся молоко.

— Хм,— сказала йогиня.— Ничего я не кричала.

— Кричала. Знаешь, что? «Да здравствует капитализм!» — Мужичок сказал это, не отрываясь от бидона, и голос его прозвучал гулко и страшно.

— Какой капитализм? — опять улыбнулась женщина, и теперь было видно, как она волнуется.— Что вы болтаете? Вы это бросьте! — добавила она очень строго.

Мужичок оставил бидон, ладошкой утер губы, сладко чавкнул, улыбнулся и сказал:

— Кричала. Про капитализм, Вера Григорьевна.

Теперь йогиня только смотрела на него и молчала.

— Я не Вера Григорьевна,— сказала она наконец.

— А как? Как же еще?

— Я не Вера Григорьевна, правда,— стала оправдываться йогиня.

— Чего ты к ней привязался? — сказал какой-то мужчина.— Тоже! Следователь нашелся, майор Пронин. Без тебя как-нибудь разберутся.

Мужичок словно этого и ждал, он обернулся к мужчине:

— А ты ничего не выкрикивал, я слышал. Ты случайно попал. А Вера Григорьевна кричала.

— Да я не Вера Григорьевна.

— А как, как? Ну! Чего молчишь?

— А я кричал? — спросил лысый тихо.

— Ты кричал! — сказал мужичок.

— Ну, тогда мне терять нечего. Я тебя сейчас убью.— Лысый поднялся и пошел на мужичка. Мужичок испугался и стал убегать. А лысый его догонял. Казалось, что двое взрослых людей играют в детскую игру догонялки. Лысый наконец схватил мужичка, но тот толкнул его, и лысый упал. Да так неловко, что никак не мог встать, ноги и руки не держали его. Мужичок испугался и закричал:

— А он сам полез! Я не трогал, все видели! Он полез первый!

Ему очень хотелось ударить лежащего лысого.

Вечером, когда все укладывались спать, мальчик стал ходить по камере. Он как будто случайно подошел к двери. Он просто так прислонился к ней спиной и даже начал напевать, мол, мне до этой двери никакого дела нет. Никто на мальчика не смотрел. И он тогда тихонько стал стучать пальцем в дверь за спиной. Потом он стал стучать громче, а потом повернулся к двери и застучал кулаком, а потом ногами, а потом закричал:

— Откройте! Откройте! Ну, пожалуйста, откройте!

Теперь уже все смотрели на него, но ему уже было все равно.

— Ну, пожалуйста, выпустите меня! Ну я вас очень прошу! Ну дядя, откройте, ну я же ничего не сделал!

Все ждали, что же будет?

— Мама волнуется! Она меня в кино отпустила, рубль дала, вот он, а меня нет! Я в кино шел, честное комсомольское!

В углу тоже закричала женщина, а двое мужчин подбежали к двери и стали стучать. И тут все закричали, и даже старик оказался рядом с мальчиком и колотил кулаком в дверь. А лысый задирал голову и качался. Он кричал одними губами, потому что у него сейчас были только плохие слова.

— Вы не имеете права! — кричал у мальчика над ухом старик.— Это незаконно! Выпустите детей! Мальчика выпустите!

Вперед стали проталкиваться другие дети. Они думали, что их сейчас выпустят, приглаживали волосы и поправляли одежду. Их было, кроме мальчика, еще трое — девчонка и два пацана. Но они были старше мальчика, лет по шестнадцати.

Глазок вдруг открылся.

— Что надо? — спросил охранник.

— Тихо! — крикнул старик.— Мы требуем выпустить детей. Это незаконно. Мы требуем также...

— Какие еще дети? — спросил охранник озабоченно.

— Вот, вот! — старик схватил мальчика и придвинул его к глазку.

— Ну! — сказал охранник.— Какой это дитя! Это мужик настоящий! — и глазок закрылся.

Старик еще постучал, но уже так, из принципа.

А мальчик тут же успокоился и отошел от двери. Ему слова охранника очень понравились. Он гордо смотрел на остальных — слышали они или нет?

Все стали снова укладываться спать, только женщина одна еще плакала, а кто-то ее утешал.

Мальчик лег на плащ, полежал и спросил у лежащей на козлах йогини:

— Вам не холодно, а то вот возьмите плащ. Я и так могу.

— Спи, спи,— улыбнулась йогиня и погладила мальчика по голове.

Мальчик грубо сбросил ее руку и сказал баском:

— Тьфу, твою мать,— действительно, как настоящий мужчина.

В комнате уже было пять бидонов. Каждый день приносили по одному и не убирали. Люди теперь стали все какие-то странные. Они раскачивались, сидя на досках, как обезьяны в зоопарке, или начинали ходить кругами, как заведенные, или вдруг по-сумасшедшему начинали драться и кричать. А после этого сразу громко смеялись.

Сейчас дрались две женщины. Знакомая мальчика со своей встречной подругой. Они дрались возле «туалета», по-мужски размахивали кулаками, крича:

— А ты это видела?!

— Ты мне еще покажи! Я тебе покажу!

— На! На! На!

И тут на середину комнаты вышел старик и поклонился. Нет, не наклонился, а именно поклонился, как кланяются артисты на сцене. В одну сторону, в другую... Все прямо застыли, а драка тут же прекратилась. Потом старик опустился на четвереньки и пополз под козлы. Это было так странно, что все молчали. Только лысый спросил:

— Ты что, дед, куда собрался?..

Старик заполз под козлы не весь, остались снаружи ноги. Люди стали подходить и заглядывать вниз. Старик гладил рукой бетонный пол, словно отметал от себя какой-то мусор жизни. Лысый схватил старика за ноги и потянул наружу. Хотели положить старика на доски, но он закричал от боли, и его оставили на полу. Йогиня пощупала у него пульс, посмотрела под веко.

— Обморок... У него сердце, видно...

Старик открыл глаза, ясным взглядом обвел всех склонившихся над ним, увидел лысого и улыбнулся ему:

— Только вы не думайте, что это социализм,— сказал он умоляюще,— нет, вы так не думайте, очень вас прошу...

Он говорил только лысому, а тот внимательно слушал.

— Этого нет,— сказал старик. Он чуть не плакал.— Этого нет у нас и не можеть быть... Ведь этого же нет!

Лысый хотел что-то сказать, но не стал, чтобы не обижать старика.

— Никому не рассказывайте, что здесь было. Не надо. Люди не поймут, только испугаются. А этого нет.— Он обрадовался, что так здорово придумал. И даже тихонько засмеялся.— Конечно, этого нет, этого просто нет!

Кто-то стал стучать в дверь, но лысый заорал:

— Всё-о-о!!! Мое время!.. Теперь я командую! Нож дайте!.. Что-то острое!.. Нож!

— Так обыскали же... Нету...— ответили ему.

— Ну!.. Острое что-то!.. Твердое!.. — командовал он так, что команда не могла быть не выполнена.

— У меня есть ручка шариковая, но она не очень твердая...

Лысый выхватил у мальчика ручку и подбежал к двери.

— Все сюда!.. Мужчины в первый ряд!.. в первый... Женщины потом... Потом девушки, старики, дети... Ну!..

Люди быстро разобрались. Мальчик рвался вперед, но его оттеснили, и он опять оказался рядом с девушкой. И она опять ему улыбнулась.

— Старика под лавку!..

Мальчик бросился выполнять команду, но увидел, что старик почернел и не дышит. Он на цыпочках отошел от старика и так, не опускаясь, стоял, чтобы видеть лысого.

Тот стал стучать в дверь. Сильно и громко, долго и размеренно. И от этого стука толпа перед дверью все больше напрягалась, теснилась, поднимала плечи, сжималась... Кто-то закрывал лицо.

Когда, наконец, открылся глазок и охранник спросил:

— Чего надо? — лысый со всего размаху всадил в глазок шариковую ручку, а потом выдернул.

За дверью сначала была тишина, казалось, что долго—долго. А потом будто кто цокнул языком, охнул, ударился о дверь и упал.

Лысый заслонил собой глазок.

Ждали недолго. Был шум за дверью, звонки, топот, даже как будто сирена, а потом дверь открылась — толпа вздрогнула,— как никогда не открывалась за эти пять дней. Люди даже увидели в коридоре темно-красную стену. И сразу в комнате оказалось человек двадцать, а может тридцать охранников.

Лысый успел им только сказать:

— Это я...— его ударили, и он упал.

Потом охранники — у них были какие-то палки — свалили первый ряд, мужчин. Мальчику показалось, что мгновенно. Свалили второй. Странно, что люди не разбегались по углам, а стояли, как поставил их лысый. Они только кричали. Или это кричали охранники?

Радикулитный мужичок визжал, хотя он был в четвертом ряду и до него еще не дошли:

— Не бейте меня, у меня остеохондроз! Не бейте, не бейте, меня всю жизнь били! За что?! За что?! Богатых бейте!

Потом его визг прервался на полуслове...

У мальчика изо рта выкатилась слюна, так внимательно он смотрел.

Охранники до мальчика не дошли. Наверное, устали или пожалели. Дверь снова распахнулась, и вошли другие военные. Тех, кто лежал, выносили на носилках, а тех, кто стоял, быстро выводили.

Мальчика повели по коридору почти бегом. И он слышал спереди, сзади и даже сверху стук шагов, словно вся тюрьма куда-то бежала.

Потом его завели в комнату — небольшую и светлую,— оставили и закрыли дверь.

— Что там такое? — спросил кто-то.

И мальчик увидел, что в этой комнате сидят у стола трое взрослых мужчин и смотрят на него. Еще он увидел, что сжимает в руке свою ручку. Ручка дрожала. Когда он успел стереть с нее кровь?

— Ты что, со страху в штаны навалил? — спросил седой мужчина.

Мальчик только фыркнул на такие глупости. Презрительно так.

— На штаны посмотри,— сказал седой.

Мальчик посмотрел — штаны были мокрые. Мальчик ни с того ни с сего засмеялся. Даже захохотал. Так сильно, что даже сел на пол. Ох, как он смеялся! Его отпаивали водой, но это не помогало. Что-то в животе у него сжималось, и мальчик хохотал опять.

Утром открылась дверь, принесли воды.

— Ой, здесь совсем мало,— сказал другой дядька, он был весь белый, но не седой. И брови, и ресницы, у него все было белое.

— Хватит,— сказал охранник и закрыл дверь.

Стали умываться. Мальчик сливал кружкой воду. У всех троих на спинах были вмятины от недавнего сна. По белой коже шли замысловатые узоры, линии, завитки, лучики.

Седого все звали Васильком. Василек был злой, ему все не нравилось, и потому у него была некрасивая улыбка. Кривая.

— Куда льешь? — говорил он мальчику.— Повылазило?

Третий был толстый и черный. У него что-то было с ногами, какая-то болезнь, вены вылезали, что ли. Он ноги обматывал такой эластичной бинтовкой.

— Ты чего, Василек, всех не любишь? — спрашивал черный.

— Зато я себя люблю,— отвечал Василек.

Черный так захохотал, что мальчик даже испугался. Он аж весь надувался, когда хохотал, краснел, потел и трясся всем толстым телом, наверное, от такого хохота у него вены вылезли.

Мальчику сливал воду белый, но не седой.

— На спину не надо, пожалуйста,— просил мальчик.

— У тебя там картошку можно сажать,— говорил белый.

И черный опять хохотал так, что становилось за него страшно.

Вытирались полотенцем, наверное, бывшим когда-то простыней. От него оставались на мужских щетинах белые крупинки.

Кровати поднимались к стене, охранник вешал замки, чтобы днем кровати не опускали. Он же раздавал еду. Чайник чая, четыре больших куска хлеба и яблочное повидло на алюминиевой тарелке.

Когда забрали еду, охранник вошел в камеру и прикрыл за собой дверь. Потом выложил на стол пачку сигарет и три почтовые открытки. И отвернулся. Василек тронул его за рукав и показал пачку. Охранник показал пять пальцев. Василек охраннику — три. Охранник качнул головой — четыре. Василек отсчитал ровно тридцать пять копеек. Охранник недовольно сгреб деньги. Василек недовольно забрал сигареты.

— Сколько стоит? — спросил мальчик про открытки.

Охранник испуганно оглянулся, выхватил у мальчика открытку, быстро спрятал все открытки в карман и выглянул в коридор. Хотел уже уйти, но вернулся все-таки и быстро показал мальчику палец. Мальчик достал рубль. Охранник дал ему одну открытку и сдачи — девяносто копеек.

— Спекулянт поганый,— сказал Василек, когда охранник ушел.

— А ты не покупай,— сказал черный. Он если с кем-нибудь разговаривал, то заранее улыбался, словно его собеседник сразу начнет шутить.

— У Бухова не рекомендую покупать открытки,— посоветовал мальчику белый.— Завтра будет другой охранник — Валиев — у него дешевле.— Белый всегда говорит очень правильно, как по радио, и к мужчинам обращался только на «вы».

— Может, меня завтра выпустят,— сказал мальчик.

— Почему завтра? — удивился Василек.— Сейчас прямо и выпустят.

— Нет,— сказал мальчик,— сначала разберутся, а потом выпустят.

— С нами уже разобрались...

— Ну, вы...— мальчик замялся,— другое дело.

— Ха! Он думает — мы урки! — криво усмехнулся Василек.— Ты думаешь, мы ворюги какие?

— Почему, я не говорил...— неуверенно сказал мальчик.

— Нет, пацан, мы с тобой подельники.

— Я не подельник. Я в кино шел.

— Дело в том,— вступил в разговор белый,— что нас тоже возле гастронома арестовали. Мы так же, как и ты,— первый раз...

— Я не первый,— сказал Василек.— Я вообще вашего гастронома не видел. Меня дома взяли.

— Как? Почему? — опешил черный и даже забыл улыбаться.

— Так, на всякий случай. Среди всей нашей братии я единственный заслуживаю высокого звания «политически неблагонадежный».

Черный все-таки засмеялся, но неуверенно и осекся.

— Ах, ребята, как я сидел! За космополитов пархатых сидел, за врачей-отравителей сидел, за реставраторов, диверсантов, террористов, уклонистов и низкопоклонников. Знаешь, что это такое? — спросил он у мальчика.

— Не-ет.

— Вот. А я за это сидел.

— Но вас реабилитировали? — настороженно спросил белый.

— Полностью. Вот теперь за что я сижу? Вас как называть? Гурманы, что ли?

— Все-таки люблю тебя, гада,— сказал черный и захохотал.

— А пошел ты! — вдруг разозлился Василек.

— Эх, я пошел бы,— мечтательно сказал черный.

Открылась дверь. Она всегда открывалась неожиданно, все вздрагивали. Пришел охранник. Черный быстро собрал посуду, взял парашу, и они вышли. Щелк.

— А я боялся вас спросить,— сказал мальчик,— я думал вы преступники.

— Не любишь преступников? — сказал Василек.

— Не очень.

— Ничего, тебя правда скоро отпустят. Ты же пацан еще.

— Ну, не такой уж и пацан.

— Ты в каком? — спросил белый.

— В девятом.

Белый как-то так откинулся и застучал пальцами по столу, что мальчик спросил белого:

— А вы учитель... что ли?

— А что, видно? — удивился белый.— Да, учитель.

— Ты заметил? — вдруг шепотом сказал Василек.— Он там дольше всех ходит. Заметил?

Учитель посмотрел на дверь:

— Вы думаете, он?..

— Знаю.

— Да-а-а-а,— протянул учитель.

— Пиво лучше, чем вода,— Василек прошелся по камере.— Водка тоже, но дороже.

— Ой, бросьте,— махнул рукой учитель.— Неужели и здесь будем бояться друг друга? Правда, Вадик?

— Ты пацана зачем учишь? — возмутился Василек.— Романтик! Турист!

— А вы считаете, что быть романтиком плохо? — спросил учитель.— Слушай, Вадик, никогда и ничего не бойся. Всегда говори правду.

— Ну учи-учи, учитель! Научишь! Слушай, пацан, при Львовском лишнего не болтай, понял?

— Понял. Он мне сразу не понравился — смеется все время...

— Глупенький,— сказал учитель.

Открылась дверь. Охранник с порога рассыпал по полу хлорку.

— Можно спросить? — обратился мальчик к учителю.— Я открытку пишу, а как отправить? Охраннику отдать?

— А что ты пишешь? — вмешался Василек.

— Ну, это, матери пишу, что я в тюрьме, чтобы не волновалась...

— Не, не проскочит. Надо... м-м-м... мама, у меня все хорошо, но на некоторое время задержусь по казенной надобности...

— А что такое «казенной»?

— Не важно, она поймет. Она у тебя кто?

— Директор детского сада. Железнодорожный, знаете?

Открылась дверь. Вернулся Львовский.

Он поставил в угол парашу, посмотрел на потолок и сказал:

— М-да, хорошо там! — Мечтательно так сказал.

— А что там? Дополнительный паек? — в тон ему хитро спросил Василек.

— Там. Там рож ваших нету! — и захохотал.

Мальчику дали большую, чистую, но рваную простыню и повели в баню.

В предбаннике стояло человек пять голых мужчин. Один голый сидел на табурете, а охранник ручной машинкой стриг ему лицо. Мужчина морщился.

Мальчик тоже разделся, но трусы снимать не стал.

Банщик обмазал мальчику под мышки какой-то жидкостью.

— Чего трусы не снимаешь? Снимай.

— А,— сказал мальчик,— не хочу, я так,— и виновато улыбнулся.

— Снимай-снимай.

— Ну,— сказал мальчик,— я так, можно?

И только он это сказал, как кто-то сзади ловко сдернул с него трусы. Мальчик обернулся — охранник-парикмахер его трусами смахивал со стула волосы:

— Садись.

Мальчик сел на табурет и попросил:

— Только не налысо, ладно?

— Ага,— сказал парикмахер и стал стричь. Мальчик чуть не закричал, так больно дергала волосы машинка. Он и не заметил, как упал его чуб. Постригли мальчика наголо.

Банщик той же жидкостью обмазал мальчику промежность, а потом голову.

— Одежду с собой,— сказал он.

Мальчик схватил одежду и прикрылся ею.

— Помывка девять минут,— сказал банщик.— Шагом марш.

Он отвернул кран, который был здесь же, в предбаннике, а в бане зашумела вода. Мужчины побежали мыться, мальчик — за ними.

В бане было много душевых, но вода текла только из одного соска, под которым уже стоял кто-то и быстро намыливался. Мальчик выбрал дальнюю кабинку и стал ждать воды. В руке у него был маленький кусочек хозяйственного мыла. Остальные тоже ждали воды. К мальчику подошел крепкий дядька, весь синий от татуировок и стал на мальчика смотреть. Мальчику стало неприятно, и он отвернулся. Когда он опять повернулся, татуированный все еще стоял. И улыбался. Мальчик чего-то испугался и закричал:

— Гражданин охранник, нет воды!!!

Банщик выглянул из предбанника и что-то сказал. Он жевал — понять его было нельзя,— но все бросились к единственному работающему душу и стали сбоку зачерпывать воду и обливаться. Мальчик тоже бросился туда и попробовал пристроиться, но все толкались, и опять рядом оказался татуированный — воды мальчику не доставалось. Мужчины устроили мужскую грубоватую возню. Мальчик так и не добрался до воды; банщик крикнул:

— Кончай помывку!

Все тут же пошли к выходу, по дороге отжимая мокрую одежду. Мальчик успел вскочить под душ и моментально намылился. Он и одежду намылил, он уже весь был в мыле, очень торопился и напевал для темпа:

— Та-та-там, та-та-там, та-та-там-там-там...— когда из душа вдруг ударила струя горячего пара. Мальчик выскочил из-под шпарящей струи, поскользнулся и упал.

В дверях стояли банщики с татуированным и хохотали, толкая друг друга локтями.

— Кому сказано было — помывка окончена! — сказал банщик.

Мальчик поднялся с пола. Он ударился коленом. Губы у него дрожали. Мальчик их прикусил. Посмотрел на банщика. Посмотрел на татуированного.

Надел трусы и встал под кипяток. Он сразу закричал от боли, выскочил, опять залез, опять выскочил и опять встал под кипяток.

Банщик испуганно бросился за дверь. А когда пошла нормальная вода, мальчик спокойно отмыл себя, отстирал одежду и пошел в предбанник. Банщик был там уже один.

— У меня отец — генерал,— сказал мальчик с порога.— Если вы тронете меня хоть одним пальчиком, вас тут же убьют на месте.

Он сказал это тонким, рвущимся от волнения голосом, но банщик трогать не стал.

— Кто тебя трогает, кому ты нужен?— сказал банщик. Пока мальчик вытирался, он достал из ящика мятые брюки и дал мальчику.— На, не на пляже.

— Спасибо,— сказал мальчик и надел брюки.

В камеру его вел Валиев, широкоскулый неулыбчивый татарин.

— Ничего нет? — тихонько спросил его мальчик. Он все время смотрел на брюки. Они были длинноваты и широки не по моде.

— Пишут,— ответил Валиев.

— А вы точно отправили? — спросил мальчик и обернулся.

— Не поворачивается,— сказал Валиев строго. Он плохо говорил по-русски.

На допрос увели Василька.

— Горелов, на допрос,— сказал Валиев. И они ушли.

Мальчик писал открытку: «Мама, почему ты не отвечаешь на мои открытки? Может быть, ты думаешь про меня что-то плохое, но я ничего такого не делал. Это все вышло случайно».

Он развинтил ручку, посмотрел на стержень — пасты было еще много.

... Семь, восемь, девять, триста,— ходил по камере и считал шаги Львовский. Остановился возле мальчика.— Кто тебе брюки дал?

— Банщик в бане. Забоялся, что...

— А откуда он взял? — Львовский стал рассматривать брюки.

— Из ящика.

— Сними,— сказал Львовский.— Я тебе по-хорошему советую.

— Почему? — удивился мальчик.

— А ты подумай.

Мальчик тоже стал рассматривать брюки. А Львовский сказал учителю:

— Знаешь, что мне Романюк сказал?

Учитель читал. Он дочитал фразу, заметил ее пальцем и только тогда посмотрел на Львовского:

— М-м?

— Говорит, все про вас сказано.— Львовский даже волновался как-то сыто, по-домашнему.

— Как «сказано»? — не понял учитель.

— А так! И знаешь, кто? Мне Романюк спел песню. Да, прямо так и спел: «Что ж ты, та-ра, та-ра-ра, голову повесил?» Понял?

— Да ну,— не поверил учитель.

— Я тебе говорю! Романюк — мужик ничего. Он же только намекнул. Я — понял. И ты, Вадик, тоже при Васильке не болтай, понял?

— Да-а,— сказал мальчик.

— Ой, товарищи, не будем же мы еще друг друга бояться. Мы же люди, в конце концов! — учитель красиво развел руками.

— Твое дело. А я верю. Я — инженер. Я все рассчитал.— Львовский снял с окна стекло — гвоздики легко вынимались,— достал из кармана сигарету и стал пускать дым в окно. Стекло он держал под мышкой.

— Я не понял,— сказал мальчик,— почему? Ну, брюки, а?

— Да они с мертвого, понял? — и Львовский сделал страшное лицо.

Мальчик громко сглотнул. Снова посмотрел на брюки и стал их снимать. Учитель взял у Львовского окурок, тоже начал курить.

— Вадику оставь,— напомнил Львовский.

— Да вы что? — сказал учитель.— Он приучится, а где потом сигареты будет доставать? Вообще это вредно.

— Ха-ха, учитель! Понимал бы хоть! А когда его в колонию отправят, а там уголовники, они, говорят, знаешь, как учат курить?..

Мальчик стоял в одних трусах. Он швырнул брюки на пол и закричал:

— Что вы меня пугаете?! Испугали, да?! Меня отпустят! Разберутся и отпустят! И ничего эти брюки не с мертвого, а просто! Испугали!

Он снова натянул штаны и сел за открытку. Учитель укоризненно покачал головой, вставил стекло на место, наверное, он был недоволен мальчиком, потому что, когда мальчик у него спросил:

— Виктор Иванович, а как вы отсылаете открытки? — он долго не отвечал, строго глядя на мальчика, а потом спросил:

— А что надо сказать, Вадим? Ведь ты вел себя неправильно.

— Извините,— пробурчал мальчик.

— Вот то-то. На взрослых нельзя кричать. Понял?

— Понял.

— А открытки я отсылаю так, как и ты. Валиев никогда не обманывает. И это тоже некрасиво с твоей стороны подозревать взрослых в обмане.

— Скоро письмо получишь и посылку,— сказал Львовский и улыбнулся, ожидая от мальчика шутки.

— Ага, счас! — улыбнулся и мальчик. Он дописывал открытку.

Львовский сел перебинтовывать ноги. Но только он размотал свой эластик, как дверь раскрылась. Львовский вскочил.

Быстро вошел Валиев и откинул одну кровать. Двое охранников внесли Василька и положили на кровать. Лицо у Василька было большое и синее, а может, так только казалось из-за седых волос.

Учитель сразу все понял и поднес кружку воды, но Валиев его остановил:

— Не делай такое. Ему сильно больно будет. Сейчас не больно, а очухнется — больно. Пусть поспит мало.— Он ушел и закрыл дверь.

Львовский протяжно выдохнул, словно из него выпустили воздух, и опустился рядом с Васильком. Учитель качал головой, цокал языком и разводил руками.

— Через картонку,— сказал Львовский.— Я знаю.

— Ох ты... ой-ой-ой...— только и сказал учитель.

— Знаешь, как через картонку бьют? — спросил Львовский у мальчика. Мальчик не знал.— Морду картонкой обернут и — давай. Видишь, ни одного синяка, ни одной царапины, видишь? А зато вся рожа черная.

— Больно? — спросил мальчик тихонько.

— Больно. Но не это самое такое... Самое — это, что не знаешь, откуда стукнут и когда. Ничего ж не видно.

Василек захрипел, но никто не тронулся с места. Мальчик помотал головой, словно себе не верил. В руках у него была открытка. Он скомкал ее, быстро достал из-под подушки другую и написал: «Мамочка, дорогая, миленькая моя, забери меня отсюда...»

В июле стало очень жарко. Ходили в одних трусах, а все равно пот катился ручьем. Львовский придумал вешать на окно мокрую простыню, но она быстро высыхала. Он то и дело подходил к ней, трогал, вытирал краем свой мокрый лоб, снова смачивал ее, набирал в рот воды, смешно надувал щеки, прыскал водяной пылью.

— Пфр-р-р... Я говорю, как вы себе вообще это представляете? Это же сейчас

переоборудовать весь завод. Мне легче другую голову приделать. Пфр-р-р... А он — нет таких крепостей, которые не взяли большевики! Ну?! Я ему дело, а он мне лозунгами! Пфр-р-р...

— Романтик,— сказал Василек.— К стенке.

— Он дурак просто, ваш директор,— сказал мальчик.

Львовский громыхнул своим смехом.

— Ну, что, начали делать — так каждую единицу руками собирали! Шпиндели напильником точили, а штырьковую шпульку...— Львовский опять захохотал, так смешно было его воспоминание про эту шпульку.— Это же — представляете?!

— Нет, не представляем,— жестко оборвал его Василек.— Шпиндель. Довели страну, инженеры...

— Просто дураки, и всё,— сказал мальчик, ему нравилась роль обвинителя.

— Мы довели?— взвился Львовский, аж из кружки плеснуло на пол.

— Да. Мы допустили, а вы довели,— сказал Василек.— Нас тоже к стенке.

— Я думаю, что надо всем просто хорошо работать, и всё,— сказал мальчик.

Львовский опять захохотал.

— А если дураки не дают?

— Снять их с работы, и всё.

— А куда девать?

— А пусть работают рабочими.

— Я бы так сделал,— серьезно сказал Василек,— когда в школе или еще, не знаю, в детском садике, в яслях, ребенок хочет быть начальником — сантройка, как там? — когда ему нравится повязку носить красную, я бы его брал тут же и расстреливал. Кому нравится власть, тот не имеет права жить. Всё.— Он подумал и добавил: — А вообще всех. Что от людей хорошего?

Львовский попробовал руками, мокрая ли простыня. Она высохла. Львовский набрал в рот воды.

— Ой, какой вы страшный,— сказал учитель Васильку.— Но это, как Горький сказал, он пугает, а мне не страшно.

— Романтиков к стенке в первую очередь.

— Пфр-р-р... И никого не жалко?

— А вам жалко? — Василек повернулся к мальчику.— Вот вам пацан. Он бы сказал, что ему мать жалко. Но теперь даже он так не скажет, потому что уже третий месяц...

— Замолчите, дурак! — закричал мальчик.— Вы старый дурак и больше никто! Дурак дурной! И я вас не просил! Не ваше собачье дело! Дураки!

— Пфр-р-р... Ты чего, Василек? — Львовский не улыбался.

— Вадик,— строго сказал учитель.— Ну-ка, сейчас же извинись!

— Да оставь ты пацана,— сказал Василек.

— Пфр-р-р... Ох, ребята, да что ж вы так людей не любите?

— Почему, я люблю,— сказал учитель,— но...

— А я не люблю,— сказал Василек.— Потому что и себя ненавижу. Например, ненавижу за то, что я русский. Мне стыдно за свою национальность. Мне стыдно, что мы имеем вот... — он развел руками,— то, что имеем!

— А мне вот не стыдно,— с вызовом сказал учитель.

— А у тебя нет национальности. Ты альбинос и романтик.

— Это еще у Толстого сказано — мы любим тех, кому делаем добро и ненавидим тех, кому делаем зло,— сказал учитель.

Василек не успел ответить, вздрогнул, потому что открылась дверь и быстро вошел в камеру Бухов. Выглянул в коридор, прикрыл дверь и спросил шепотом:

— Кто хочет в субботу на базар сходить?

Львовский открыл рот, и оттуда вылилась вода. Мальчик повернулся.

— Я могу сводить, есть возможность, одного. Только туда и обратно.

— Пфр-р-р...— сказал Львовский пустым ртом.

В субботу собирали на базар Василька. Учитель пришивал к его брюкам потайной карман в шагу, возле ширинки. Карман был из полосатой ткани, оторвали кусок от матраса.

— В первую очередь письма бросьте. Если письма бросите, значит, не зря сходили.— Учитель волновался, торопился и все время колол себе пальцы.

— Табак, табак,— напоминал Львовский.

— Василек, можно я пойду,— ныл мальчик.— А, Виктор Иванович?

Только Василек был спокоен. Он сидел на табурете в одних трусах, покачивал ногой и улыбался:

— Ага, счас, наивняги! Рынок им! Когда такое бывало?

— Тогда не бывало, а сейчас другое время,— говорил учитель.

— Фантастик, поэт,— криво улыбался Василек.

— Вот, готово,— учитель оторвал нитку и встряхнул брюки. Василек нехотя надел их, прощупал потайной карман, хмыкнул:

— Как будто сто лет сидишь.

Львовский скатывал деньги в тонкий рулончик, не толще иглы, а этот рулончик засовывал потом в шов брюк.

— Ну можно я пойду? — просил мальчик.

— Нет, Вадик,— сказал учитель.— Мы же договорились. Ведь ты убежишь. Убежишь?

— Не убегу? Не убегу я!

— Ну-ка, посмотри мне в глаза,— приказал учитель.

Мальчик стал очень серьезно смотреть в глаза учителю, но не выдержал и улыбнулся.

— Вот видишь! Зачем же человека подводить?

— Да! А они имеют право меня здесь держать?!

— Значит, имеют. Все-все, разговор окончен.

— Да успокойся ты, пацан. Никто никуда не пойдет,— сказал Василек, и в этот момент дверь открылась.

Снова, как и прошлый раз, бочком вошел в камеру Бухов и шепотом спросил:

— Готовы? Кто идет?

Василек задергался, но ничего не сказал, не верил, что ли, до сих пор. Только кадык заходил туда-сюда.

Мальчик даже уже хотел сказать: «Я пойду», но Василек встал и шагнул к двери.

— Я пойду.

Львовский стал совать охраннику пятерку, но тот отстранил его руку.

— Потом, потом,— выглянул еще раз в коридор.— Пошли.

— Огромное вам спасибо,— сказал учитель.

Василек заложил руки за спину, как положено, и вышел в коридор. Охранник — тоже. Дверь закрылась. Щелк.

— С ума сойти,— сказал наконец Львовский.

— Ой, но как он его выведет? — радостно зашептал учитель.

— Это его дела.

Мальчик тоже сначала радовался и удивлялся вместе с ними, но потом отвернулся к стене.

— Они не имеют права меня здесь держать,— сказал он.— А Василек и сам не вернется, вот увидите! И плакали ваши денежки! И письма ваши он изорвет в клочки, вот увидите, увидите. Вот сами увидите! — он всхлипнул.— А я все про вас расскажу, что вы антисоветчики! И что вы тут говорили! Все-все!

Учитель и Львовский еще улыбались, но уже забыли про улыбки.

— А что мы говорили? Что? — сказал учитель.

— Да-да, и не надейтесь даже, все расскажу,— еще громче заговорил мальчик.— И плевал я на вас с высокой башни!

— Ой ты, гаденыш, что мы говорили, что мы говорили? — испугался учитель.

— Учитель! Какой вы учитель?! Учитель он! — разошелся мальчик в ответ.— Чему вы детей учите?! Знаем, чему! Все будет рассказано!

Учитель вскочил, чтобы с мальчиком что-то сделать, ударить, наверно, но Львовский опередил его. Он громадными руками облапил мальчика и прижал его к себе. Мальчик стал биться.

— Отпустите, гады, отпустите! Падлюки! Сволочи! — шипел он, но вырваться не мог. Львовский крепко держал его и только не давал укусить себя за руку. И мальчик перестал рваться и расплакался. Тогда Львовский начал тихонько поглаживать его по голове, приговаривая:

— Тихо, Вадик, тихо... Ну, что ты, дубинушка?.. Здоровый парень, а раскис, как девчонка...

Мальчик понемногу успокоился, только всхлипывал еще.

— У тебя есть отец? — спросил Львовский.

— Пустите,— сказал мальчик и вытер мокрое лицо.

— Вот это беда,— Львовский мальчика не отпустил.— Вот это беда так беда. Парень не может без отца расти. Он сильно нежный становится. Я своего буду боксу учить, когда вырастет, чтобы мог сдачи дать. Ты можешь сдачи дать? Можешь, а? — Львовский опять выжидательно улыбался и тихо подталкивал мальчика, так, понарошку. Мальчик сначала вяло отмахивался, а потом сам толкнул Львовского, и у них началась шутливая драка. Вернее, мальчик-то дрался по-настоящему, а Львовский дурачился, преувеличенно громко вскрикивал от слабых ударов и валился на пол, увлекая за собой мальчика.

Они так завозились, что не сразу заметили — в камере что-то изменилось.

Возле двери, наклонившись вперед, стоял человек, обсыпанный с ног до головы белым. Он быстро-быстро стряхивал руками этот белый порошок со своих щек, волос, шеи; глаз он не открывал, и рот был сжат в узелок.

— Полей! — прохрипел человек. И они поняли, что это Василек.

— Чего? — не понял Львовский. Они с мальчиком еще были на полу.

— Воды! Полей! — Василек стал сдирать с себя рубашку и брюки. Ощупью нашел парашу и наклонился над ней. Мальчик схватил кружку и стал поливать. А порошок вдруг запузырился на коже, зашипел — Василек застонал. Мальчик отдернул кружку.

— Известь,— сказал Львовский ошарашенно.

— Лей!!! — заорал Василек.

Мальчик снова плеснул. Под смытой известью кожа была покрасневшая. Наконец Василек открыл глаза — они были еще краснее, чем кожа. Обтерся простыней-полотенцем и сказал со своей вечной улыбкой:

— Я уже вернулся.

Он сел на табурет и стал качать ногой. Медленно-медленно. И все улыбался.

— Это шутка у них такая, оказывается, прикол. Они ведут человека по коридору, а потом говорят — прячься, начальство.— Василек потрогал голову, у него в руке остался клок волос.— А там ниша такая, закуток. Человек туда становится, а его обсыпают негашеной известью. Это у них называется «ходить на базар». Они очень смеялись. Вообще смешно, если подумать. Там же,— он кивнул на окно,— сплошная химизация.

Он вдруг засмеялся.

— Ох, лопух я! Другие времена, говоришь? — посмотрел он на учителя.— Нет, ребята, вертухай, он всегда — вертухай.

— Здорово жжет? — спросил Львовский.

— Это пройдет,— сказал Василек.— Это-то как раз пройдет.

Ночью, когда все спали, горела в камере только синяя мертвая лампочка, дверь распахнулась, и вбежала охрана.

— Всем подъем! К стене! Руки на стену!

Сбросили всех с кроватей и начали обыск. Прощупывали матрасы, распарывали войлочные подушки, отдирали стельки в ботинках, заглядывали в рот и в анальное отверстие. Мальчик уже знал, как надо поворачиваться, но ему все равно достался тычок.

У учителя нашли пачку сигарет.

— Ой, это не моя, я не знаю, это не моя,— говорил он.

Но его увели.

Василек собирал на полу обрывки книги. Львовский наматывал свой эластик. Мальчик кое-как сложил постель.

— Это учитель стукач,— сказал с пола Василек.

— А то я не знаю,— сказал Львовский.

— Хорошо, что ты к уркам не попал. Они б из тебя живо девочку сделали,— сказал Василек мальчику.

— Мгм,— сказал мальчик и уснул.

Потом он встал и вышел на улицу.

А на улице шел дождь, и было много луж. Мальчик через них легко перелетал. Он вообще мог лететь, сколько хотел.

— Это я расту,— сказал он железнодорожнику.— А где тут клуб МПС?

— Поехали,— сказал тот.— Они сели на дрезину и поехали по мокрым рельсам. И скоро мальчик услыхал хор. Там была эстрада раковиной и белые скамейки амфитеатром. На эстраде мужчины и женщины в серых железнодорожных костюмах пели:

— Все гляжу, все гляжу я в окошко вагонное,
наглядеться никак не могу...

Потом на эстраду вышли мама и Анатолий Францевич.

— Мы наших стальных магистралей
веселые песни поем!..

— Адик! — засмеялась мама.— Уходи отсюда, у нас ответственный концерт!

— Ничего! — сказал мальчик и хотел сесть на скамейку, но со скамейки спрыгнула собачка, болонка, что ли, побежала на эстраду, начала громко лаять и кусать Анатолия Францевича за брюки. Он стал подпрыгивать и ойкать, а весь хор молчал, и дирижер тоже молчал.

Мальчик засмеялся, а Анатолий Францевич сказал маме на скаку:

— Это ваша собака, я знаю, вы за это ответите!

Мальчик оглянулся и вздрогнул, потому что в этот момент открылась дверь.

— Подъем! — закричал охранник.— К стене! Руки!

Мальчик вскочил, еще улыбаясь со сна.

Охранники опять перетрясли все кровати, опять повсюду заглядывали.

— Чего ищешь, Бухов? — спросил Василек.— Целку своей жены?

Василька и Львовского увели. Мальчик остался один. Он тут же свалился на растерзанную кровать и уснул.

Потом он встал. Еще горела синяя лампочка, еще тихо было в тюрьме, хотя за

окном уже вставало солнце. Мальчик достал из-за параши свою шариковую ручку, из-под железной сетки лампочки — сигарету и спички, чиркнул спичкой о стекло, закурил, закашлялся, но не погасил сигарету, а стал пускать дым. Потом раскрутил ручку. Пасты в ней оставалось наполовину.

Утром дверь открылась, и Валиев сказал:

— Пойдем допросы.

Мальчик шел впереди, руки за спиной. Валиев коротко и непонятно говорил...

— Туда... Туда...

Мальчик спиной догадывался, куда сворачивать. Один раз, правда, ошибся, но Валиев поправил его рукой.

Они шли по левой стороне коридора, а потом балкона, поэтому встречных заключенных останавливали и поворачивали лицом к стене. Такой закон. Когда мальчика поведут обратно, то его будут поворачивать лицом к стене. Мальчик смотрел на затылки этих людей, но никого не узнавал. Потом коридор еще раз повернул. Валиев коротко крикнул:

— Веду!

И мальчик увидел возле стены девушку. Ту самую. Она была коротко острижена, и мальчику показалось, что она стала меньше ростом. Девушка чуть повернула к нему лицо, просто так, из любопытства, но узнала мальчика, улыбнулась и как-то многозначительно прикрыла глаза. Мальчик понял ее. Он кивнул, сделав вид, что просто наклонил голову. Потом слышал, как за его спиной, сзади, ей скомандовали:

— Вперед!

Валиев привел его к большой кожаной двери. Тут был другой охранник. Он посадил мальчика на стул, а сам сел рядом. Валиев ушел.

У этого охранника была такая маленькая пластмассовая коробочка, игра, называется «Футбол». Там катается дробинка, и надо ею попасть в дырочку возле нарисованных ворот.

— Хочешь? — спросил охранник и дал мальчику игру.

Мальчик нехотя взял коробочку, рассмотрел ее внимательно со всех сторон, но когда попытался играть, ничего не получилось. У него сильно дрожали руки.

— Да ты чего? — сказал охранник.— Не ссы.

Мальчик хотел ему улыбнуться, но тоже ничего не получилось.

Тут зазвенел звонок. Охранник забрал коробочку, открыл дверь — она шелестела кожей по полу — и сказал:

— Ну, с богом.

Мальчик так волновался, что споткнулся о порог, но не упал, а только как бы ввалился в кабинет.

Кабинет был большой, но из-за множества всяких вещей казался тесным. По стенам стояли стулья, на всех стульях, как блины на тарелках, горами лежали папки и просто бумаги. Плюшевые красные гардины на окнах были завязаны толстыми узлами, но от этого света в кабинете не прибавлялось, потому что на подоконниках и на полу стояло много огромных кадушек с фикусами, как в ресторане. У дальней стены под портретом Дзержинского был стол с пластмассовой коричневой лампой и тремя черными телефонами с белыми клавишами. Рядом со столом разложена была раскладушка, покрытая шинелью. Пол был устлан ковром, а поверх ковра, там, где стоял у стола стул, положена была желтая медицинская клеенка. Еще был сейф с мещанскими слониками — мал мала меньше. Но больше всего места в кабинете занимал его хозяин. Он был такой большой и такой румяный, что мальчик сразу улыбнулся.

— Ну, заходи, Вадим Николаевич! Будем знакомы — Романюк Петр Иванович. Садись. Рассказывай. Сюда садись, поближе.— Он показал широким жестом на стул, под которым была клеенка.— Ждать надоело, да?

Мальчик сел и пожал плечами.

— Конечно, надоело. Но, видишь, натворили вы тут делов, а нам теперь разгребай. Ну, давай, рассказывай.— И он открыл папку, вложил в нее листок и стал что-то быстро писать, улыбнулся опять.— Совсем писателем стал!

— Петр Иванович,— сразу возмущенно сказал мальчик.— Ну за что меня тут держат? Я в кино шел с девушкой, а там это...

— Беспорядки,— вставил Романюк.

— Да, беспорядки. А потом милиция нас начала хватать, Петр Иванович...

— Задерживать.

— Задерживать... Петр Иванович, я, правда, ничего такого не делал.

— Можешь — дядя Петя,— сказал хозяин, он все писал.— А что за девушка?

— Ну вот, которая сейчас... ну, такая...

— А как зовут?

— М-м-м,— сделал вид, что вспоминает мальчик.— Галя, кажется. Мы не успели познакомиться.

— Эта? — хозяин показал фотографию девушки.

— Да!

— Где встретились?

— М-м-м... возле фонтана...

— А она говорит — возле моста. Она только что была. Сказала, что тебя зовут Витя, что вы встретились возле моста и шли в парк.

— Какой парк?! — вскинулся мальчик.— Петр Иванович, она просто...

— Дядя Петя.

— Дядя Петя, просто забыла!

— Ладно, Вадим, ты парень хороший, ты сам себя не черни. Эта девушка действительно была связана с подпольной антисоветской организацией. О-о! Это такая девушка. А ты глупенький, понял?

— Не, ну правда,— сказал мальчик неуверенно.

— Хочешь очную ставку?

Мальчик пожал плечом.

— Вот таких, как ты, они и ловят в свои сети. Понял?

Мальчик молчал.

— Ну, я спрашиваю, понял?

— Понял...

— Громче, я не слышу.

— Понял.

— А тебя мамка, наверно, ждет. Ждет?

Мальчик молчал.

— Где мой сыночек, где мой хороший, да? А сыночек — вот он — в тюрьме сидит. Мать из последних сил бьется, чтобы своего... Как тебя мама зовет?

— Адик.

— Чтобы своего Адика одеть, накормить, выучить, чтобы Адик человеком стал! А ты ей такую благодарность, да? Не стыдно?

Мальчик еле сдерживал слезы и потому не мог ответить.

— Ведь хороший же парень, умный, добрый, симпатичный, а связался! Ну. Тебе хоть стыдно?

— Стыдно.

— Не будешь больше?

— Не буду.

— Честное слово?

— Да.

— Нет, ты скажи.

— Честное слово.

— Убери руку. Ничего не понятно. И полностью скажи.

— Честное слово, я так больше не буду.

Петр Иванович оторвался от бумаги и посмотрел на мальчика с жалостью и так же спросил:

— Ну. Так за что ж тебя задержали? А? Адик.

— Да ни за что,— пробурчал мальчик.

— Ну-у, так не бывает. Значит, что-то было.

— Не знаю. Ничего не было.

— Не знаешь. А кто ж знает? Ну? Что?

— Не знаю я...

— А ты подумай. Ты же неглупый парень. Ну.

Мальчик задумался.

— Может, что я один в кино пошел, без мамы?

— Ну, что ты! Это не запрещено. Думай-думай.

— Может, что я убегал? Через двор...

— Во-от! Это уже ближе. Оказание сопротивления властям. Молодец! Можешь ведь! — и Петр Иванович улыбнулся.

Мальчик тоже улыбнулся, счастливый, что его похвалили.

Петр Иванович дописал бумагу и протянул ее мальчику.

— На, распишись быстренько и... иди домой.

Мальчик разинул свой дурацкий рот. Он схватил бумагу, полез было за ручкой, но спохватился:

— Ручку можно?

И тут произошла такая заминка: Петр Иванович хотел дать мальчику свою ручку, но уронил на пол. Он сказал: «Я сам» и полез ее искать, а мальчик от нечего делать стал читать бумагу. И пока он читал, рот его закрылся и сжался в ниточку. Когда Петр Иванович, кряхтя, вылез из-под стола и протянул мальчику ручку, тот ее не взял.

— Я такого не говорил,— сказал он.— Какая организация? Я ни в какой не в организации, я же сказал...

— Тьфу ты,— усмехнулся Романюк.— Ну каждому надо объяснять. Ну это форма такая, понимаешь, так всем пишут. Там же сказано, что ты раскаиваешься и больше не будешь. Ты говорил, что не будешь? Вот. Это же бумажка, и все.

— Я говорил, что не буду, но не говорил, что я член подпольной как это?..— мальчик стал читать,— «молодежной организации, ставящей целью свержение Советской власти...» Я такого не говорил.

— Да это же форма,— рассмеялся Романюк.— Форма! Ты подписываешь, я тебя отпускаю домой. Домой-то хочешь? И больше ты меня не знаешь и я тебя не знаю.

Мальчик смотрел на Романюка — тот улыбался,— потом начал ныть.

— Дядя Петя, я ж такого не говорил...

— Тебе-то какая разница? Давай-давай, подписывай, мне некогда.

Мальчик потупился и сказал уже детским капризным голосом:

— А мне мама не разрешала.

— Чего не разрешала?

— Расписываться.

Романюк захохотал. Он смеялся почти так же громко, как Львовский. Мальчик тоже улыбался. Потом они долго и хитро друг на друга смотрели.

— Ну,— сказал Романюк.

— Ну-у,— скривился мальчик.

— Так,— перестал улыбаться Романюк.— Хорошо, иди, подумай,— и начал застегивать свой китель.

Мальчик делал умоляющее лицо.

— Иди, я сказал.

Мальчик нехотя поднялся и пошел к двери.

— Это... Подожди,— вдруг остановил его Романюк.— А ты вот тут прочел? — Он показал на самый низ листка.— Вот маленькими буковками. Иди сюда, читай.

Мальчик вернулся к столу, склонился над бумагой.

А потом стало темно.

Когда мальчик открыл глаза, он лежал на желтой клеенке. Он стал осторожно-осторожно осматриваться, увидел рядом самого Романюка, увидел в углу один не заваленный бумагами стул, еще немного полежал, пошевелил разбитыми губами и вдруг оказался у стула, схватил его и заорал:

— Убью!!! Шука!!!

Петр Иванович хохотал громко и раскатисто. Стул был привинчен к полу. Он от пола не отрывался. Он стоял намертво.

Смеясь, Романюк нажал кнопку, пришел охранник и увел мальчика,с трудом оторвав его от стула.

По коридору мальчика вел Валиев. Он вытер мальчику рот рукавом.

— Меня вольняют,— сказал он мальчику тихо, когда тот стоял лицом к стене.— Я Бухову морды начистил, что Василька «базар» водил.

Когда мальчик вернулся, уже все трое были на месте. Они смотрели на него, а мальчик улыбался.

— А зубы где? — спросил Львовский без обычной улыбки: он просто мальчика жалел.

Мальчик только тут заметил, что спереди недостает двух зубов, а вместо них торчат острые обломки. Но и это мальчика не опечалило:

— А, ну их! Все равно кривые были!

Взрослые рассмеялись, а мальчик до того обнаглел, что похлопал Василька по плечу.

— Ну, как там в карцере, тесно?

— Мне не тесно. Это Львовскому тесно!

Все смеялись, и никто не плакал.

— А Валиева выгоняют,— сказал мальчик заговорщицки.— Они с Буховым подрались, что тот тебя на бажар... башар... баж...

У мальчика не получалось «з», язык выскакивал. Снова смеялись.

— Вообще, он парень ничего,— сказал Львовский.— Жалко его.

— А чего его жалеть? Вертухай, он всегда вертухай! — пошутил учитель, но почему-то никто не засмеялся. Учителю стало неловко, и он сказал мальчику:

— А эти обломки надо вырвать, потом болеть начнут.

— У себя рвите, хитренький,— мальчику не сиделось на месте, он прошел по камере.

— Романюк дал? — спросил Василек.

— Ха! Их там пять было! Схватили и давай!

— Не боишься Романюка? — спросил Василек хитро.

— Неа. Бояться еще! Жачем? Тьфу ты, твою мать!

— Нет, детей бы я оставил жить,— сказал Василек.— Пока мы дети, мы еще свободны, а чем мы взрослее, тем больше мы рабы. Ведь он свободный!

— Да врет он все,— сказал учитель.— Вадим, зачем ты врешь?

— А вы видали? — сказал мальчик нахально.— Я ему даже скажал: «Петр Иваныч, как вы спали, как вас мухи...». Он захохотал и сплюнул в парашу красной слюной.

— Да,— сказал Василек.— Сдал Романюк. В сорок восьмом он просто орел был. Не тот пошел романюк...

Однажды утром, когда умывались, воду сливал Львовский. Он увидел на спине мальчика узоры от сна, а потом сказал:

— Ну, ты уже совсем взрослый стал мужик. Вон, волосы под мышкой.

— Где-е? — мальчик стал тянуть кожу, чтобы рассмотреть.

— Ты в другом месте посмотри,— сказал учитель. Мальчик даже не повернулся к нему.— А ты правда мужчина? Врешь опять?

— А чего мне врать?

— Вре-ешь!

— Оставь его, учитель,— сказал Львовский.

— А пусть не врет.

— Не, правда, когда ты успел? — спросил Львовский у мальчика.

Они вытирались и быстро одевались. Василек кутался в одеяло, потому что было холодно, за окном лил дождь.

Бухов принес завтрак — четыре больших куска хлеба, чайник и повидло на алюминиевой тарелке. Он был строг и молчалив.

— Бухов,— сказал Василек,— хочу тебе напомнить, что мы на свободе встретимся.

Бухов вышел, ничего не ответив.

— Да не тронь ты его. Он же тебе отомстит,— сказал Львовский.

— С земли не сгонят, дальше Сибири не пошлют.

— Так тебя ж к «вышке» приговорят,— пошутил учитель, но никто не улыбнулся, даже Львовский.

Доели. Бухов забрал посуду. Учитель взял парашу:

— Моя очередь.

И они ушли.

Мальчик курил в окно. Из окна дуло, и влетали капли дождя. Львовский наблюдал, как мальчик ловит ртом капли, как подпрыгивает.

— Совсем еще дитя,— сказал усмехнувшись.

— Да, дитя,— мальчик перестал прыгать.— А не хотите — еще в шестом классе?

— Что в шестом?

— То самое. В пионерском лагере. Одна пионервожатая там...

Пришлось ставить стекло на место, потому что вернулись Бухов с учителем. Когда за Буховым закрылась дверь, учитель сказал:

— А сегодня же первое сентября. Начало учебного года.

Все посмотрели на мальчика.

— Я любил учиться,— сказал Львовский.— А ты теперь в каком?

— В десятом должен быть.

— Так что пионервожатая? — спросил Василек лениво и вдруг встрепенулся.— А давайте, детки, послушаем нашего юного учителя. Давай, пацан, учи нас жить! — и он сложил руки лодочкой на коленях.

Львовский засмеялся и тоже сел по-школьному.

— Рассказывай, что там пионервожатая?

— Чего пионервожатая... Так. Она уже взрослая была... баба... она сама к себе пацанов таскала. И меня тоже потащила. А сама толстая, как дура. Гэ-гэ-гэ...— и мальчик задергался, улыбаясь разбитым ртом.

— Просто больная,— сказал учитель.— Как ее допустили к детям?

— А-атлична! — сказал Василек.

— Ох, парень,— сказал Львовский тихо.— У тебя в жизни будет два таких, ну, соблазна, что ли... Это, значит, гадости всякие про женщин говорить и про Родину. Лучше не надо ни того, ни другого. А если уж не можешь, то лучше про Родину.

— Почему, всякое бывает,— сказал учитель.— В это я как раз верю.

— Бывает всякое, говорить про это не надо.

— Не стесняйся, пацан,— сказал Василек.— Режь правду-матку.

— Действительно, почему не надо? — сказал учитель.— Я знал как раз несколько случаев, когда дети помогли выявить таких учительниц...

— А я все наврал вам! — перебил мальчик.

Они вздрогнули, потому что открылась дверь, и охранник высыпал на пол хлорку.

Мальчик спал над Васильком. И вот раз ночью он услыхал, что тот стонет. Мальчик осторожно посмотрел вниз и увидел, что Василек... плачет — из глаз по вискам катились слезы,— и смотрел прямо на мальчика. Мальчику стало неловко, что он видит слезы взрослого человека, но и не смотреть тоже было нельзя, потому что Василек не отрывал от мальчика взгляда. Мальчик сделал жалостливое лицо и спросил:

— Что, Василек? Ну, что ты?

Василек протянул руку и погладил мальчика по голове. Мальчик не убрал голову, хотя ему не нравилось, он еще жалостней спросил:

— Ну, что ты, ты что?

— Я устал, Вадик,— сказал тот плаксивым шепотом.— Я уже не могу так больше. Я хочу, чтобы все уже кончилось. Я больше не могу так. Мне надоело ненавидеть всех. Хочу, чтобы и у меня были близкие, жена... Чтобы, господи, какая-то любовь... Чтобы сын, вот как ты. У меня ведь нет сына, а у тебя нет отца. Я устал, Вадик, я не могу больше. Не могу! У меня ведь никогда никого не было. Никого. Вадик, Вадик... слышишь?..— Василек сглотнул и еще тише сказал.— Иди ко мне...

Мальчик вырвался и сказал:

— Х-хватит!

Он отвернулся к стене, а Василек скоро тоже затих.

Но тут опять распахнулась дверь, и начался обыск. Искали долго и, наконец, нашли под лампой сигареты.

— Это мои,— сказал Василек.

— Не ври,— сказал мальчик.— Врет он все.

В карцере был только железный стул, зацементированный в пол. И больше ничего. Мальчик сел на этот стул, но стул был кривой, мальчик все время съезжал с него, как только задремывал. Наконец он нашел более или менее устойчивое положение, уперся лбом в стенку и уснул.

Потом он встал и вышел на улицу.

На улице шел снег и тут же таял. К земле прилепились рваные деньги. Некоторые купюры были целые. Такие большие и никому не нужные уже «старые» деньги. Мальчик спросил другого мальчика:

— А где здесь бассейн?

— Я тоже туда,— и он привел его в бассейн. Там от воды поднимался пар, поэтому купающихся не было видно, только голоса. Мальчик ходил и звал:

— Мила! Мила! Мила!

— Кто твоя милая? — спросил голый человек.

— Это моя сестра.

Человек побежал и привел его к водолазам. Они спускались под воду, а один человек их фотографировал. Водолаз снял маску, и это оказалась его, мальчика, сестра.

— Дай и мне тоже,— попросил мальчик. И сестра надела на него маску, мальчик стал смотреть через стекло. Сестра смеялась, и все смеялись, потому что мальчик был очень смешной в маске и зимней шапке.

— Идем купаться,— позвала сестра.

— Но у меня нет плавок,— сказал мальчик.

— А ты так.

А потом они плавали — мальчик в маске, в шапке и в пальто — он нырял и видел все под водой, где люди смеялись и целовались.

Тут открылась дверь, и в карцер впустили какого-то человека.

— Подвинься,— сказал этот человек.

Он занял почти весь стул, а мальчику оставил самый край. Мальчик хотел опять уснуть, но уже не мог, потому что теперь никак не получалось примоститься, чтобы не падать со стула.

Львовского должны были отправить в изолятор-лазарет, потому что он сильно заболел. Он лежал днем на койке и потел от боли.

— Туда родных пускают на свидание. Можно и передать что-то,— сказал Василек.— Тебе подвезло.

— А в лазарете есть почта? — спросил мальчик.

— Нет, это же здесь, в тюрьме,— сказал Василек.

— А у вас жена есть? — спросил мальчик. Львовский кивнул.— А вы с ней увидитесь?

— Попрошу, чтобы пустили.

— Пустят,— сказал Василек,— обязаны.

— А у вас хорошая жена? — спросил мальчик опять.— Она вас всегда слушается?

Львовский вымученно улыбнулся и кивнул.

— А она сделает, что вы скажете?

— Сделает, все сделает. Ох ты, господи...

Мальчик подсел к Львовскому и зашептал:

— А вы попросите ее, чтобы она сходила к моей матери. И пусть даст ей в морду, что она от меня отказалась. Пусть скажет, что ж ты, мать, а от сына отказалась. И даст ей...

Львовский с трудом повернул голову и сказал:

— Ты дурак.

Пришли санитары, переложили его на носилки и унесли.

— Нет, ну ее тоже можно понять,— сказал учитель.— Сын в тюрьме, а она педагог...

— Ты кончай, пацан, может, она и не знает, что ты здесь,— угрюмо сказал Василек.

— Как не знает, как?!

— Может, твои открытки не доходят... Не знаю...

— Почему, почему?!

— Ты сколько сидишь?

— Сто пятьдесят три дня,— выпалил мальчик.

— Незаконно, понимаешь? Ты вообще несовершеннолетний, раз, а потом тебе на третий день должны были обвиниловку вручить или выпустить. Так?

— Ну?

— А если мать узнает, она ж по инстанциям пойдет правду искать.

— Вы же сами говорили, что она меня... от меня отказалась...

— Не знаю.

— Ты говорил, что меня отпустят... Ты сам говорил!

— Не знаю, пацан, я ничего не понимаю. Что за времена? И так может быть, и так... Не знаю. Раньше все ясно было. Нет, ты прав, альбинос, другие времена. Ты хоть чего учитель?

— Я? — переспросил учитель.— Истории.

У них появился новый охранник, он вообще был новичком в тюрьме. Его все интересовало. Он заходил к ним и спрашивал:

— Ну что, поели, товарищи?

— Нет,— говорил учитель.— Ты только чай принес. Забыл? А хлеб где?

Охранник терялся, суетливо убегал и возвращался с хлебом и повидлом.

— Зайдешь через полчаса, а пока свободен,— говорил учитель.

— Я спросить хотел...

— Потом спросишь. Иди, иди, кто нас охранять будет?

Охранник ушел.

— Чего еще ему придумать? — улыбался учитель.— Он же лопух!

— Оставь. Ему же потом влетит.

— Пожалели? Фига с два!

Вернулся вдруг охранник и сказал обиженно:

— Я ж вам приносил хлеб. Зачем же вы? А еще политические.

— Поздно, съели,— смеялся учитель.

— Чего ты там хотел спросить?

— Это... у меня мамка в деревне, а я ее хочу к себе прописать, а они говорят — нельзя.

— Мать не работает? На пенсии? — спросил Василек.— Охранник помотал головой.— Должны прописать. Приближение престарелых родителей к трудоспособным детям. Должны. Сходи к адвокату.

— Ага! Я ж говорил! — обрадовался охранник.— А сегодня можно одного в кино повести.

Все насторожились.

— В город? На базар? — осторожно спросил Василек.

— Нет, чего, тут будут показывать. Сегодня же праздник октябрьский.

— А какой фильм? — все еще сомневался Василек.

— Это, «Грешный ангел». Ну так называется.

— Как?! — чуть не заорал мальчик.— Я! Можно я пойду? Я!

— Почему это ты? — сказал учитель.— Бросим жребий.

— Я не пойду,— сказал Василек.

— Вообще ладно,— спохватился учитель.— Иди. Ты же ребенок, тебе еще интересно. Действительно, иди, нам-то зачем. Да?

Василек не ответил.

Еще когда охранник вел мальчика по коридору, мальчик стал волноваться. Он узнавал путь, красные стены, лестницу и двери. Он вертел головой, удивленно хмыкал, а когда его впустили в квадратную большую комнату, сразу узнал ее, хотя скамейки теперь стояли не по стенам, а рядами, в середине, и экран на стене свежевыбелен.

Тут же, на столе, стоял кинопроектор, и возле него вертелись охранники, давая советы киномеханику, а скорее любопытствуя.

— Стеклорез? — спросил мальчика парень с дергающимся лицом.

— А? — не понял мальчик.

Парень отвернулся.

Мальчик оглядел углы и стены подвала. Так же горела лампочка в клетке на потолке, так же не достигал сюда свет с улицы. Мальчик встал, чтобы посмотреть на остальных людей. Но никого не узнал: эти были шумные, бодрые, задиристые. Лампочку не погасили, начали фильм при свете.

Там была девочка, которая жила без родителей.

— Ничего мокрощелка, а? — сказал кто-то громко.

Зал дружно засмеялся, даже охранники, но потом один охранник крикнул:

— Еще одно слово — кино кончаем!

Мальчик не мог все время смотреть на экран, вертелся и ерзал. Он вдруг что-то вспомнил и посмотрел на скамейку, на которой сидел. Надо же! — там была надпись «Здесь был Вадим 12 мая 1964 года». Мальчик живо достал ручку и стал писать: «Здесь был Вадим...»

— Покажи,— сказал парень.

Мальчик дал ему ручку, тот повертел, сказал:

— Нравится. Беру,— и положил ручку к себе в карман.

Мальчик сделал вид, что принял это за шутку.

— Ладно, давай.

Парень не отвечал, он очень внимательно смотрел кино.

— Хорошо, давай,— сказал мальчик строже.

Парень неожиданно схватил его за горло и зашипел:

— Вальтов на свободе гонял? Очко за коцы ставил? Побожись на курочку рябу через Саратовской монастырь!

— Отдай,— прохрипел мальчик,— я говорю...

Парень отпустил его, встал и начал продвигаться по ряду на другое место. Мальчик вскочил и толкнул его в спину. Тот споткнулся и упал.

— Что там? — крикнул охранник.

Парень хотел вскочить, но тут кто-то засунул ему палец в рот и растянул щеку — казалось, порвет.

— Чего пацана обижаешь?.. Чего там?.. Отдай...

Мальчик сразу узнал лысого с расстроенным вестибулярным аппаратом. Тот забрал у парня ручку и отдал мальчику. Мальчик улыбался, но лысый его не узнал. Подбежали охранники.

— Да задрались пацаны,— сказал лысый, улыбаясь.

Охранник дал парню затрещину и ушел.

Парень сел рядом и надулся.

— Сам виноват,— сказал мальчик примирительно.

— Я тебя еще встречу,— сказал парень,— я тебя замочу.

Мальчик спокойно дописал «Здесь был Вадим 7 ноября 1964 года» и стал смотреть кино.

Ночью, когда все уснули, мальчик встал, снял с окна стекло, поставил на пол и начал тихонько дергать решетку. Решетка качалась, поскрипывала. Надо было ее чем-то подцепить. Мальчик попробовал снять спинку с кровати, но спинка была приварена. Он тогда продел в решетку свой ботинок и потянул. Решетка не поддавалась. Мальчик раскачивал ее, тряс, дергал, а потом слез, встал на колени, сложил руки лодочкой на груди и начал молиться, как умел:

— Бог, отпусти меня отсюда! Отче наш, иже если на небесех! Бог, прошу тебя, Иисус Христос, отпусти меня отсюда!..

Утром Бухов принес завтрак и привел нового заключенного.

Это был радикулитный мужичок. Мальчик сразу его узнал. И мужичок тоже узнал мальчика, но почему-то сделал вид, что не узнал.

— А тебя за что, родимец? — спросил Василек.

— Листовки расклеивал,— сказал мужичок гордо.— Деменок Семен Игнатьевич,— представился он и всем пожал руки.

— А давно тебя?

— Позавчера,— соврал мужичок и мельком посмотрел на мальчика.— На ноябрьские как раз. Что там творится! Хотите анекдот про Хрущева?

Мальчику было почему-то стыдно, что этот человек врет. Он сидел, опустив голову, все время ища занятие своим рукам.

— Может, вы знаете? — сказал мужичок.

— Какой, про сигары?

— Нет, про золотую ложку знаете?

— А, знаем.

— Ну вот,— сказал мужичок и замолчал.

— Да-а,— сказал учитель. Он читал книгу, и его «да», наверное, относилось к прочитанному.

— Пиво лучше, чем вода. Водка — тоже, но дороже. Самогон, вот это да! — сказал Василек медленно.

Никто не улыбнулся, кроме мужичка и мальчика.

— Вы знаете,— сказал вдруг мальчик так, что все посмотрели на него.— А меня скоро отпустят. Да.

— Почему это? — недоверчиво и даже с завистью спросил учитель.

— Мне так кажется.

Ночью мальчик разбудил Василька и тихо сказал:

— Это стукач, я знаю, я его видел. Он врет все, что он...

— А ты сам не стукач? — криво, как всегда, улыбнулся Василек.

— Как хотите,— обиделся мальчик.

— Да знаю я,— сказал Василек.— Спи.

Утром после завтрака мужичок схватил парашу.

— Я отнесу.

— Ой, нет,— сказал учитель.— Сегодня моя очередь. Ваша — после мальчика.

— Я вам не мальчик!

— Какая еще очередь?! — одновременно громко закричали мальчик и мужичок.

— Нормальная очередь! — закричал и учитель.— В конец! После мальчика!

— Ладно, ладно. Чего кричишь? Кричит,— отступился мужичок.

— А я вам не мальчик,— не успокоился мальчик.— И вы мне не учитель.

— Очередь еще... Какая-то очередь,— бурчал мужичок.

— Да, очередь... Я три дня ждал, а теперь вам? — завелся учитель.— А ты,— повернулся он к мальчику,— был бы ты моим учеником!..

— Я никогда не был и никогда не буду вашим учеником,— сказал мальчик чуть не по слогам.

— Ох ты, ой, не могу! Да кому ты на фиг сдался?!

— Я никому не сдался. А вы сдались,— сказал мальчик.— И правильно, что вы здесь сидите...

Распахнулась дверь, и вошел новый охранник.

— Я вас хотел проинформировать,— сказал учитель, беря парашу.— Вот этот мальчик ночью хотел сломать решетку.

— Так разве ее сломаешь? — засмеялся охранник.

Мужичок как бы случайно оказался возле двери и стал несуразно помахивать скрещенными пальцами. Но охранник то ли не заметил, то ли не понимал мужичка. Он отодвинул его от двери и сказал учителю:

— Пошли.

Тогда мужичок сунул ему скрещенные пальцы под самый нос.

— Я — Сидор, Сидор, понял? Мне надо.

— Сейчас принесем,— сказал охранник и закрыл дверь.

Мужичок так и остался стоять, уткнувшись носом в глазок.

Мальчик отвернулся. А потом услыхал какой-то писк. Это плакал мужичок — у него тряслись плечи и дергалась голова. Василек криво улыбался. Мальчику стало стыдно на них смотреть, и он отвернулся.

Бухов вел мальчика по коридору почти бегом. А мальчик слышал сверху, снизу, со всех сторон топот ног, казалось, вся тюрьма бежит.

Перед дверью Романюка сидело уже несколько людей — охранники и заключенные. Все ошарашенно вертели головами, но вопросов не задавали, а только с надеждой смотрели на выходящих из кабинета.

Когда в кабинет вошел мальчик, то увидел, что многое здесь изменилось — папки теперь валялись и на полу, но их стало меньше. Не было и клеенки. Раскладушка была сложена, стояла в углу. Романюк был красный от жары в кабинете, но все равно застегнутый на все пуговицы.

— Твое задержание было ошибкой,— сказал он скороговоркой,— хотя и ты вел себя неправильно. Вот, видишь, твое дело, я его рву, как будто ничего и не было. То есть тебя прощают. Обещай, что ты так больше себя вести не будешь. И все. Свободен.

Он стал рвать дело на мелкие кусочки привычным движением, а клочки бросать в ящик из-под посылки, и так уже полный обрывков.

Мальчик сначала обрадовался, но потом будто кто его за язык дернул:

— Вы можете рвать, а я все запомнил. Это — раз. И я вам обещаю, что вы за это поплатитесь, будете просить прощения.

— Интересно,— сказал Романюк.— А что ты в школе скажешь, где ты был так долго?

Мальчик растерялся.

— Не плюй в колодец,— улыбнулся Романюк. Он взял листочек и написал на нем что-то.— На, если спросят, пойдешь к завучу, пусть позвонит по этому телефону. Только к завучу.

— Не надо мне ничего от вас,— сказал мальчик.

Романюк позвонил, чтобы пришел охранник. Мальчик понял, что его сейчас уведут и крикнул:

— Гад! Гадина! Ненавижу гадину! И про картонку расскажу!

Вошел Бухов, вывел мальчика в коридор. Мальчик не хотел идти, его трясло.

— Это... ты на меня не в обиде? — спросил вдруг Бухов мальчика.

Мальчик удивленно посмотрел на него, а тот сунул ему в карман бумажку с телефоном.

Они подошли к двери, выходящей во двор, Бухов раскрыл ее, но, прежде чем мальчик успел переступить порог, кто-то грузно подбежал сзади и дал мальчику пинка.

Мальчик вылетел во двор и оглянулся — на пороге стоял красный и злой Романюк, уперев руки в бока, и говорил:

— Что, парень, еще хочешь?

— Петр Иваныч, как вы спали,— сказал мальчик.— Как вас мухи...

На улице было сухо и холодно. Мальчику приходилось бежать, чтобы не замерзнуть в своей летней курточке, изо рта шел пар.

Мальчик бежал домой. Вот он пробежал улицу, где попал в беду, вот выбежал на мост, где парочки смотрели на огромных рыб в воде. Вот и асфальтовая, уже разбитая и постаревшая дорога к переезду... Тут мальчик свой бег замедлил, а потом и вовсе остановился. Он зашел в будку телефона, без двушки набрал номер — это делается легко — и стал ждать ответа.

— Да,— сказали наконец в трубке.

Сначала мальчик ничего не мог сказать, а только глотал слюну.

— Это детский сад,— прохрипел он.

— Да. Кого вам?

— Раису Ивановну позовите, пожалуйста.

— Заведующей нет...

— Она уехала? — перебил мальчик.

— Почему, она на больничном...

— В больнице?

— Нет, а кто спрашивает?

Мальчик повесил трубку. Но из будки не вышел. Он стоял и смотрел себе под ноги, а стекла будки запотевали от его дыхания.

Прижимая к груди шариковую ручку, словно это нож, мальчик влетел в дом и позвонил на третьем этаже.

Было слышно, как за дверью льется вода и говорит радио. Потом дверь открылась. Она открылась неожиданно, и мальчик вздрогнул.

На пороге стояла мать. Она была в теплом синем халате и белом платочке. Она посмотрела на мальчика, провела рукой по глазам... Потом она упала.

Пожилые женщины падают очень некрасиво и громко. Мать упала, прижав телом дверь. Мальчик еле протиснулся в квартиру. Он побежал за водой и плеснул матери в лицо. Мать не шевелилась. Мальчик сбегал еще и еще. Он очень испугался и все время говорил:

— Мам, ты что? Ма, ну, мама...

Потом мать шевельнула губами, повернула голову и открыла глаза. Она увидела мальчика, потрогала его рукой и сказала:

— Сына мой... Адик... Сына мой...— и заплакала. Потом быстро поднялась с пола, сказала почему-то:

— Не входи сюда,— и заперлась в комнате.

Мальчик так и стоял в прихожей, прижимая к груди ручку. Наконец мать открыла дверь, обняла его и снова заплакала.

— Сына мой, сына любимый. Где ж ты был? Как вырос! Сына мой.

Мальчик отстранил ее и сказал то, что заготовил давно:

— Кто там не был — тот будет, а кто был — всю жизнь не забудет...

Мать молчала, улыбалась сквозь слезы и слушала:

— А вот где ты, мать, была, почему меня не берегла? Ты на воле, я — в тюрьме, ты забыла обо мне? Так какая ж ты мне мать?..

— Нет! — закричала мать.— Нет!!! Не-е-е-т!!!

Она все кричала и кричала и била мальчика кулаками в грудь, а он смотрел на стены. Ничего не изменилось в комнате, только над диваном появился его большой портрет, увеличенный с маленькой фотографии. Портрет висел косо.

Ночью, когда мальчик уже засыпал, мать сидела рядом с ним и рассказывала:

— ...А мне через месяц говорят — надо объявлять всесоюзный розыск. Я им принесла фотографию твою, даже две принесла. И они напечатали, знаешь, такие — «Их разыскивает милиция»...

— Все ты врешь,— сказал мальчик.

Мать как будто и не слышала.

— Вся милиция тебя искала. А потом пришли из школы. Когда это? Да, в сентябре — что? где? Ну, я рассказала. Они — надо что-то делать. У нас числится — куда его? Я в милицию — там говорят, что надежды нет. Так и сказали — надежды нет. И еще эти из школы все время...

— Я спать хочу,— сказал мальчик.

Мать хотела сказать еще что-то важное, но не стала, ушла на кухню, закрыв за собой дверь. Потом вернулась, открыла дверь и приставила стул, чтоб не закрылась.

— Закрой дверь! — закричал мальчик.— Я не могу, когда открыто!

— Я думала, наоборот,— прибежала мать.— Так говорят, что после тюрьмы...

— Что ты знаешь про тюрьму?! — зло сказал мальчик.

Мать закрыла дверь, но мальчик вскочил, вышел за ней на кухню:

— Где ключ? От спальни где ключ?!

— У нас и не было ключа,— растерялась мать.

Тогда мальчик полез в туалетной комнате под ванну, вытянул ящик с инструментами, нашел в нем старую задвижку, несколько больших гвоздей, молоток и стал приколачивать задвижку к двери спальной. Мать спросила тихо:

— Это от меня?

— От всех! — он закрыл дверь на задвижку, подергал для верности, только после этого лег и сразу уснул.

Утром мать постучала в дверь:

— Сына, идем завтракать.

Мальчик встал не сразу. Просто не мог сообразить, где он и что. Потом оделся. Открыл дверь, сходил в туалет — мать жарила на кухне оладьи,— потом взял ключик и пошел за почтой. Когда он открыл ящик и вынул «Учительскую газету», на пол посыпались открытки. Их было штук двадцать. Все, что написал мальчик. Он долго перебирал их на полу, а потом отнес матери.

— Мама, ударь меня,— сказал он.— Прямо сильно-сильно!

Мать стала читать открытки и снова заплакала.

— Мне же говорили... а я не верил! — и мальчик со всего размаху ударил себя по щеке. И еще. И еще. Мать обняла его.

— Мам, им надо отомстить... Они...

— Что ты, сына, что ты! — испугалась мать.— Не говори глупости.

Днем мать шила ему брюки, натуральные «дудочки» из целого отреза. Мальчик ходил по комнате в одних трусах, пока мать дошивала, примеряла, трогал вещи, смотрел в окно, потом подошел к своему портрету:

— Зачем повесила?

Мать не успела ответить, потому что мальчик поправил портрет, а из-под рамки черной змейкой выскользнула траурная лента. Мальчик испуганно оглянулся на мать.

— Я же тебя похоронила,— заплакала мать снова.— Прости, сына, прости меня...

Возле кладбища, где они весной проезжали на милицейской машине, женщины продавали осенние цветы и свечи. Они поздоровались с матерью, а она поздоровалась с ними, взяла мальчика за руку и повела к могилам.

— Вот,— сказала она,— прости, сына.

Его могилка была свежая, еще не выгорели бумажные цветы, но были тут и свежие. На фанерной пирамидке была та же фотография, что и дома, только поменьше. А под ней надпись: «Дорогому сыну Вадику...» — и дата рождения.

Почему-то мальчику от всего этого стало смешно. Он хохотнул, а потом сказал:

— А я там про свой день рождения и забыл. И не помню даже, что делал...

— Вот, сынок, теперь ты будешь жить долго и счастливо,— сказала мать.— Знаешь, такая примета есть. Я хочу, чтобы ты прожил необычную жизнь, настоящую. Чтобы смело шел вперед и ничего не боялся на жизненном пути.— Это в матери заговорил педагог.

— Я теперь ничего не боюсь,— сказал мальчик.— Чего бояться?

Мать стала по привычке поправлять цветы и выдергивать траву.

— А место хорошее. Я уже и памятник заказала, мне школа помогла.

— Похоронить меня?

— А как же, сынок, у них отчетность. И в милиции сказали — можете, если хотите, хоронить... Помнишь Машу? Она часто сюда ходит.

— Из школы, что ли, Боровскую? Чего это?

Мать не ответила, улыбнулась хитро.

— Весь класс на похороны пришел. Вообще красиво было. Завуч хорошо говорил. Ты же у них секретарь, да?

— Комсорг,— поправил мальчик.

— Но я не верила,— засмеялась тихонько мать.— Я не верила...

— А зачем же на могилу ходишь?

Мать пожала плечами.

— На всякий случай, сынок.

Мать решила устроить мальчику день рождения. Она накрывала стол. Маша ей помогала. Была предупредительна, все время спрашивала:

— Раисочка Ивановна, а это куда? А соль уже клали? Давайте мы эти фужеры уберем, Раисочка Ивановна?

Мать гладила Машу по спине и со всем соглашалась.

Мальчик сидел на диване под собственным портретом.

Пришли его друзья-одногодки. Они смотрели на него испуганно.

— Ну, покойничек! Ты где был? На Кубу смотался? А в школе знают? Не, он целину покорял! С днем рождения! С именинами!

А один маленький и веселый сказал:

— С днем возрождения!

Мальчики и девочки раздевались, отдавали ему гладиолусы, а сами шли в комнату, по дороге заглядывая в кухню. Они видели там мать, и радость их несколько убывала.

Мальчик пошел на кухню и спросил мать:

— Ты когда уже уйдешь?

— Ой, Раисочка Ивановна, вы уходите? — сказала Маша.

— Действительно,— сказала мать,— почему я должна уходить?

— Мы же договорились. Ты сказала, что уйдешь.

Маша понесла в комнату хлеб.

— Я уйду,— сказала мать.— Но чем, интересно, вы будете заниматься, что мне нельзя быть с вами?

Мальчик вышел, хлопнув дверью.

Друзья ждали, что он им скажет.

— Она сейчас уйдет. Давайте пока за стол.

Все сели за стол, стали есть и пить вино. Вошла мать и спросила мягко:

— А что ж ты меня не пригласил. Друзей пригласил, а маму не пригласил. Ну-ка, налейте и мне.

Ей налили вина.

— Я пью за своего сына. Умного, доброго и нежного. За то, чтобы у него в жизни все было, как надо...

— Я не хочу, как надо,— сказал мальчик.

— Ну, чтобы все было хорошо.

Она выпила и ушла, поцеловав мальчика.

Мальчик как-то сразу опьянел. Шумно вылез из-за стола, принес шариковую ручку и сказал:

— Если бы вы знали, что с этой ручкой было!.. Пас а кончилась,— он махнул рукой.— А! Что вы понимаете? Вы еще дети...

Маленький гость достал из кармана новый стержень:

— Возьми, как раз...

Мальчик посмотрел на него подозрительно, но стержень взял.

— Мы пойдем на лестницу, покурим,— сказал кто-то.

— Нет, здесь курите. Здесь можно.

— Ой, какой вкусный салат,— говорила девочка.

— Поставь пустые бутылки на пол,— говорил гость.

— Кто там хлебом заведует?

Мальчик под столом тискал руку Маши. Она ему отвечала тем же, но лицо ее было непроницаемо.

Потом что-то пролили, что-то разбили.

— Хорошо, что я убрала те фужеры,— сказала Маша.

Мальчик все время курил и презрительно улыбался. Он смотрел на кого-нибудь долго, а потом говорил:

— М-да... Ты бы там не смог... Нет.

Потом стали крутить бутылочку, а целоваться уходили в спальню.

— Не так надо,— сказал мальчик. Он уже был совсем пьяный.— Наоборот, на кого не попало, те целуются...

Все согласились, но запутались.

— Давайте нормально играть,— маленький гость хотел целоваться.

— Нет,— сказал мальчик.— Здесь ничего не будет нормально.— Он взял бутылку и разбил ее о стену.— Полная свобода.

Потом стали танцевать. Маленький сказал:

— Что-то света многовато. Темнота — друг молодежи.

Сразу выключили свет — девочки завизжали, а мальчики засмеялись. Мальчик танцевал с Машей и целовал ее в губы. Он шатался, а она его поддерживала. Он оставил ее и включил свет. Все зажмурились и отпрянули друг от друга.

— Целуемся при свете! — Мальчик хотел поцеловать Машу, чтобы подать всем пример, но она его оттолкнула. Гости стали просить:

— Кончай, давай выключим.

— Нет,— мотал головой мальчик.— При свете.

Тогда сели пить чай. Мальчик принес соль и посолил свой чай. Все смеялись, а он сказал, что очень вкусно.

Потом он уснул на диване. Потом проснулся. Опять было темно, и все целовались.

— Кто там не был, тот будет, а кто был — всю жизнь не забудет.

Маша сидела рядом и спрашивала:

— Вадик, тебе плохо, да, водички попей.

Мальчик встал, взял ее за руку и повел в спальню.

— Куда ты меня ведешь? — спросила Маша.

— Тихо, Машка, я Дубровский...

На его кровати сидела парочка.

— А ну! — сказал он. Парочка ушла. Он закрыл дверь на задвижку.— Какая ты красивая... Я тебя люблю...

Маша засмеялась, а мальчик стал ее раздевать.

— А давай это снимем, а то мешает,— говорил он.

— Ну-у-у... Не надо,— говорила Маша. А потом сказала:— Я сама, ты порвешь.

Он вдруг замотал головой;

— Как мне плохо, Маша, мне так плохо... голова кружится...

Утром мать постучала в дверь:

— Это я, Адик, пора в школу.

Мальчик проснулся. Маши не было.

Встал, умылся, принес газету, мать жарила на кухне блинчики. Когда он завтракал, мать достала трехлитровую банку компота:

— Это из той черешни, помнишь, что ты собирал.

Мальчик чуть не с испугом уставился на банку, где за стеклом плавали желтые ягоды. Потом он попробовал одну черешенку.

— Слишком сладко,— сказал он,— аж приторно...

Мать попросила купить сметаны, дала пластмассовую банку.

— Пол-литра, не забудь.

В коридоре школы уже никого не было, только впереди шла учительница с журналом и тетрадками. Мальчик догнал ее:

— А где десятый «б»?

— У нас один десятый. На пятом этаже.— Она мальчика не узнала.

Мальчик обогнал ее, взбежал на пятый этаж, остановился передохнуть, прямо задыхался. Тут же увидел приоткрытую дверь с цифрой «10». Вошел.

Учителя не было, все сгрудились вокруг Маши, она что-то рассказывала. Когда мальчик вошел, все оглянулись. Мальчик улыбался, а все молчали.

— Ну. Чего? — сказал он, но ему никто не ответил.

Мальчику было трудно так долго и безответно улыбаться, он опять сказал:

— Ну. Чего вы?

— Ну, влетит тебе,— сказал кто-то.— Ты где был?

Мальчик не успел ответить, потому что вбежал завуч, маленького роста толстый человечек в бордовом галстуке:

— Ты что наделал?! Ты воображаешь, вообще?! Встать сейчас же, когда с тобой старший разговаривает! Вон из класса! Чтоб без родителей сюда не появлялся! Я кому сказал! Ты оглох?!

Мальчик спокойно встал, подошел к завучу, взял его за рукав:

— Пойдемте,— и повел завуча к выходу. И завуч послушно пошел.

Мальчик привел его в учительскую, запер дверь на ключ, сказал тихо и раздельно:

— Я был там, где надо. По казенной надобности. А вы на меня не кричите. Я вам теперь не пацан. Понятно? И я вас больше не боюсь. Ясно? И мать я сюда не приведу.

Он открыл дверь и вышел в коридор.

Возле двери шестого класса стоял лицом к стене наказанный ученик.

Тут мальчика догнал завуч, схватил сзади за шиворот и повалил на пол. Мальчик вскочил, но завуч его не отпускал, и они стали бороться. Мальчик легко свалил завуча, они катались по полированному цементному полу, скрипя каблуками. Завуч бодался головой, скалил зубы и все время сопел:

— Ну ты будешь... будешь у меня...

А мальчика почему-то разбирал смех.

Наказанный ученик вытаращил глаза.

— Ты еще посмеешься, ты у меня будешь...

Дверь в десятый класс раскрылась — на пороге стояли все ученики, а учительница раскинутыми руками сдерживала их.

Мальчик пожалел завуча и, чтобы ученики того не узнали, перекатился на бок, закрыв завуча собой.

Завуч и сам сжался. Он спрятал голову у мальчика под мышкой и затих.

— Назад! — крикнула учительница и захлопнула дверь.

Завуч и мальчик тут же встали.

Завуч обиженно отряхивался и дергал головой. А потом побежал по коридору, крича на бегу:

— А вот я сейчас в милицию заявлю!

Мальчику сразу стало не смешно, а очень противно. Он смотрел завучу вслед очень серьезно и с жалостью, что ли.

Потом он вошел в класс и сел на свое место.

Все опять смотрели на него, а учительница замолчала на полуслове.

Мальчик кусал губы обломанными зубами.

В классе было тихо. Учительница опустила руку и положила указку на стол.

Мальчик потупил голову, совсем уткнулся в парту.

— Схематически это движение можно изобразить...— осипшим голосом стала продолжать учительница.

Мальчик вскочил и выбежал из класса.

Он бежал к учительской, на ходу ощупывая карманы.

Записку Романюка он нашел перед самой дверью. Сделал на лице виноватую улыбку и постучал.

— Да,— из-за двери ответил голос завуча.

— Можно? — спросил мальчик и вошел.

Кабинет был небольшой. Но, может быть, так показалось. По стенам стулья с горками тетрадей и журналов на них. Ковер устилал весь пол. На окнах висели тяжелые плюшевые гардины и было много горшочков с цветами. Стол с телефоном, а рядом — сейф с детскими поделками из пластилина — слоники, зайчики, ежи...

— Что молчишь? — снова спросил завуч.— Я в милицию буду звонить. Стыдно?

Мальчик не отвечал.

— А ведь хороший же парень был. Умный, активный, способный. Неужели тебе мать не жалко? Ну, не слышу.

Мальчик скомкал в кулаке записку и убрал ее за спину.

— Ты что-то хотел сказать? Так говори... А?

Мальчик повернулся и вышел из кабинета.

Дверь, обитая кожей, зашелестела по полу.

В коридоре лицом к стене по-прежнему стоял наказанный ученик.

Мальчик подошел к урне и выбросил записку.

По дороге домой мальчик зашел в молочный магазин.

Сметана была, но стояла за ней длиннющая очередь.

Продавщица разливала сметану, зачерпывая ее из бидона, в каких возят молоко.

— Кто последний? — спросил мальчик.

— Я,— сказала старушка.— Только я не послсдняя, а крайняя.

— У нас не ряд, а очередь,— поправил ее мужчина.— А в очереди бывают только последние.

— Я не последняя,— настаивала старушка.

— Успокойтесь, пожалуйста,— сказал мальчик,— теперь я последний.

Старушка отвернулась. Потом у мальчика спросила женщина:

— Кто последний? Вы, мужчина?

— Нет,— сказал он.— Я не буду стоять.— И вышел на улицу.

Было уже совсем морозно. Начиналась зима.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Где находится нофелет?», 8 ч.
Автор сценария А. Эйрамджан. Режиссер Г. Бежанов. Оператор В. Симаков. Художник Е. Маркович. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Ю. Фетисов.
Роли исполняют: В. Меньшов, А. Панкратов-Черный, В. Теличкина, Л. Шагалова, Н. Парфенов, М. Дюжева, Л. Нильская, Н. Коновалова, О. Шорина, Е. Покатилова, Е. Сафонова, Е. Жемчужная, И. Розанова, И. Ульянова, Н. Карпунина, Е. Скороходова и другие.

«Прощай, шпана замоскворецкая», 11 ч.
Автор сценария Э. Володарский. Режиссер А. Панкратов. Оператор Б. Новоселов. Художник В. Щербак. Композитор Н. Каретников. Звукооператор И. Урванцев.
Роли исполняют: С. Макаров, Л. Бородина, Н. Добрынин, М. Пузырев, Н. Попова, Т. Семина, Н. Усатова, Г. Бурков, М. Голубович, С. Барабанщиков, О. Голубицкий, Д. Гузяков, И. Аленникова, В. Порошин, М. Капнист и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Следопыт» (по мотивам романа Фенимора Купера), 9 ч.
Автор сценария и режиссер П. Любимов. Оператор А. Гришко. Художник О. Крамаренко. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор А. Разоренов.
Роли исполняют: А. Жагарс, А. Немоляева, Э. Виторган, А. Миронов, А. Глазун, И. Рогачев, Ю. Авшаров, Г. Юматов, С. Ковалев, Т. Аугшкап, К. Авениров, А. Плотникова, Е. Евстигнеев и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Белое проклятие» (по мотивам одноименной повести В. Санина), 8 ч.
Автор сценария И. Федоров. Режиссер Н. Ковальский. Оператор Н. Строганов. Художник Л. Шилова. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Г. Беленький.
Роли исполняют: Л. Ульфсак, В. Бычков, А. Аасмяэ, Л. Гузеева, И. Дмитриев, Г. Нилов, А. Твеленева, Л. Малиновская, В. Камергоев, А. Павловец, Б. Магомедов, В. Ситник и другие.

«Моонзунд» (по мотивам романа В. Пикуля), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария Э. Володарский, при участии Г. Муратовой. Режиссер А. Муратов. Оператор К. Рыжов. Художники Е. Гуков, М. Герасимов. Композитор А. Михайлов. Звукооператор О. Стругина.
Роли исполняют: О. Меньшиков, В. Гостюхин, Л. Нильская, Н. Караченцов, Ю. Беляев, Б. Клюев, В. Артмане, В. Баранов, А. Булдаков, К. Воробьев, Э. Вильсонс, Е. Добровольская, Е. Евстигнеев, В. Еремин, С. Гармаш, В. Головин, Ю. Гончаров, А. Иноземцев, В. Лобанов, О. Свиридов, П. Юрченко, В. Яковлев и другие.

«Соблазн», 11 ч.
Автор сценария Ю. Клепиков. Режиссер В. Сорокин. Оператор Ю. Воронцов. Художник М. Журавлев. В фильме использована музыка Вивальди, Глинки, Шумана. Звукооператор Л. Изаков.
Роли исполняют: А. Зыкина, Ю. Давыдов, Н. Сорокина, С. Лучников, Е. Руфанова, О. Богданова, Т. Григорьева, А. Ткаченок, И. Селезнева, Т. Шаркова-Капитонова и другие.

Киностудия «Беларусьфильм» совместно с «Зесполы фильмове» (Польша)

«Переправа», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 10 ч.
Авторы сценария Ежи Гжимковский, В. Туров. Режиссер В. Туров. Операторы Богуслав Лямбах, В. Спорышков. Художники А. Матвейчук, Адам Копчиньский. Композитор П. Альхимович.
Роли исполняют: Б. Невзоров, Ежи Мольга, В. Масальскис, Е. Меньшов, И. Дапкунайте, О. Лысенко, Анджей Прецигс, Яцек Гузинский, Ю. Горобец, Д. Шпаликова, Богуш Билевский, Ю. Казючиц, Е. Борзова, К. Сморигинас, Габриэль Негревецкий и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Чертик под лобовым стеклом», 9 ч.
Автор сценария А. Джалилов. Режиссер О. Мир-Касимов. Операторы А. Алекперов, Н. Аббасов. Художники Э. Рзакулиев, Р. Насиров. Композитор Р. Бабаев. Звукооператор Н. Нуриева.
Роли исполняют: Ф. Манафов, Л. Халафова, Г. Мамедов, Р. Балаев, Г. Хани-заде, Я. Нуриев и другие.

Киностудия «Казахфильм» имени Ш. Айманова

«Выйти из леса на поляну», 10 ч.
Автор сценария А. Ким. Режиссер Е. Шинарбаев. Операторы Г. Гидт, С. Косманев. Художник У. Шманов. Композитор Б. Дальденбаев. Звукооператор Г. Мукатаева.
Роли исполняют: Н. Гринько, А. Жарков, В. Те, Г. Батыргалиева, Х. Адамбаева и другие.

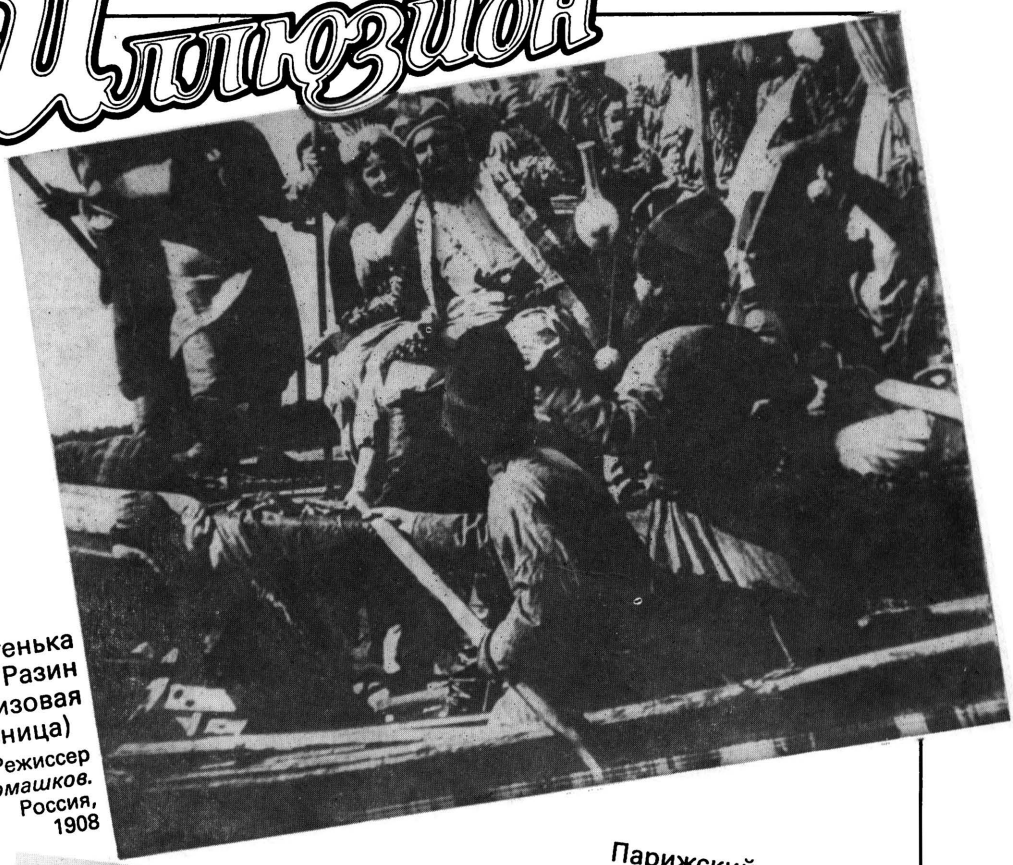
«Манька» (киноальманах)
«Манька» (по одноименному рассказу Ю. Казакова), 3 ч. («Мосфильм», при участии Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького).
Автор сценария Е. Райская. Режиссер А. Никитин. Оператор

А. Гришко. Художник С. Веледоницкий. Композитор А. Харютенко. Звукооператор В. Дурицын.
Роли исполняют: О. Онищенко, А. Карин, Е. Сотникова, Е. Карельских, Б. Шувалов, Г. Фролов, О. Лебедева.
«Нам не дано предугадать...», 3 ч. («Ленфильм»). Автор сценария Н. Кожушаная. Режиссер О. Наруцкая. Оператор В. Мартынов. Художник А. Рудяков. Композитор А. Паулавичус. Звукооператор Б. Андреев.
Роли исполняют: Е. Германова, К. Воробьев и другие.
«Царапина», 2 ч. («Узбекфильм»).
Автор сценария И. Квирикадзе. Режиссер А. Фатхуллин. Оператор Д. Абдуллаев. Художник Э. Аванесов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор И. Каюмов.
Роли исполняют: Д. Закиров, Д. Камбарова, Л. Тараханова, Р. Сагдуллаев, Х. Гулямов и другие.

Зарубежные фильмы

«Место под солнцем», 8 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Цилия Лачева. Режиссер Румен Суржийский. Оператор Теодор Янев. Художник Цветана Янкова. Композитор Антоний Дончев.
Роли исполняют: Эмилия Радева, Доротея Тончева, Мария Каварджикова, Елжана Попова, Цветана Денкова, Минка Сюлемезова, Стефан Мавродиев, Андрей Андреев, Димитр Баненкин.
«Обратный счет», 8 ч.
Производство «Таршулаш» (Венгрия).
Автор сценария Иштван Кардош. Режиссер Пал Эрдеш. Операторы Ференц Папп, Габор Сабо. Композиторы Габор Лакатош, Йожеф Ченч. Художник Андраш Дьюрки.
Роли исполняют: Эрика Ожда, Карой Эперьеш, Денеш Уйлаки, Золтан Безереди, Ене Деклева и другие.
«Закон возмездия» («Женщины-врачи, по пьесе Рольфа Хоххута), 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Хорст Зееман. Оператор Отто Ханиш. Художник Георг Врач. Композитор Хорст Зееман.
Роли исполняют: Джуди Винтер, Инге Келлер, Вальтер Рейер, Рольф Хоппе, Даниэль Якоб, Михаэль Гвиздек, Кэте Райхель, Вольфганг Делер, Джон Харрисон, Хорст Шульце и другие.
«Пролог необъявленной войны», 9 ч.
Производство «Монголкино» (Монголия).
Автор сценария Ц. Нацагдорж. Режиссер Г. Жигжидсурэн. Оператор Н. Зундуй. Художник О. Мягмар. Композитор З. Хангал.
Роли исполняют: Ч. Нэргуй, Ц. Тумурбатор, П. Цэрэндагва, Д. Ганхояг, О. Бямбажав, Ч. Алтан-Олзий, Д. Доржпалам, Р. Дамдинбазар и другие.
«Любовники моей мамы» (по повести Янины Зайонцувны «Мой великий день»), 9 ч.
Производство «Рондо» (Польша).
Авторы сценария Радослав Пивоварский, Янина Зайонцувна. Режиссер Радослав Пивоварский. Оператор Здзислав Качмарек. Художник Янус Сосновский. Композитор Северин Краевский.
Роли исполняют: Рафал Венгжиняк, Кристина Янда, Богдан Смолень, Кшиштоф Залеский, Здзислав Кузьняр, Ханна Скаржанка и другие.
«Для счастья нужны трое», 9 ч.
Производство «Ядран-фильм», «Центр-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Райко Грлич, Дубравка Угрешич. Режиссер Райко Грлич. Оператор Живко Залад. Художник Динка Еричевич. Композиторы Влатко Стефановски, Богдан Арсовски.
Роли исполняют: Предраг Манойлович, Мира Фурлан, Богдан Диклич, Ваня Драх, Дубравка Остойич, Ксения Пайич и другие.
«Защита империи», 9 ч.
Производство «Рэнк фильм» (Англия).
Автор сценария Мартин Стеллман. Режиссер Дэвид Друри. Оператор Роджер Дикинз. Художник Роджер Мари-Лич. Композитор Ричард Харви.
Роли исполняют: Габриэль Берн, Денхолм Эллиот, Ян Баннен, Грета Скаччи, Фултон Маккей, Билл Патерсон и другие.
«Колдовская любовь», 10 ч.
Производство «Эмилиано Пиедра» (Испания).
Авторы сценария и хореографии Карлос Саура, Антонио Гадес. Режиссер Карлос Саура. Оператор Тео Эскамилья. Художник Херардо Вера. Композитор Мануэль Де Фалья.
Роли исполняют: Антонио Гадес, Кристина Ойос, Лаура Дель Соль, Хуан Антонио Хименес и другие.
«Тоби Мактиг» (по мотивам рассказа Джеффа Магуйара и Джордже Милицевича), 9 ч.
Производство «Филмлайн Интернэшнл» (Канада).
Авторы сценария Джефф Магуйар, Джордже Милицевич, Джеми Браун. Режиссер Жан-Клод Лорд. Оператор Рене Верзье. Художник Джоселин Джоли. Композитор Клод Демер.
Роли исполняют: Янник Биссон, Уинстон Рекерт, Эндрю Беднарски, Стефани Моргенштерн, Тимоти Уэббер, Лилиан Клюн, Ивен Адамс, Джордж Клютези и другие.
«Почтальон», 7 ч.
Производство Марокканского кинематографического центра и «Интерфилмз» (Марокко).
Автор сценария и режиссер Хаким Нури. Оператор Ибрагим Шамат. Композитор Луис Энрикес Бакалов.
Роли исполняют: Саадала Азиз, Миа Ремаль, Рани Латиф, Маджулин, Мухаммад Тсули, Мухаммад Аль-Махди, Ваззани и другие.
«Гондза-копьеносец», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Сётику» (Япония).
Автор сценария Таэко Томиока. Режиссер Масахиро Синода. Оператор Кадзуо Миягава. Художник Киеси Авадзу. Композитор Тору Такэмицу.
Роли исполняют: Хироми Го, Сима Ивасита, Сехэй Хино, Мисако Танака, Хидэдзи Отаки, Такаси Цумура, Харуко Като, Кунико Миякэ, Теитиро Кавахарадзаки, Эйдзи Сима, Каори Мидзусима и другие.

Иллюзион



Стенька Разин (Понизовая вольница)
Режиссер *В. Ромашков.*
Россия, 1908

Парижский сапожник
Режиссер *Ф. Эрмлер.*
СССР, 1928

Цена 1 р.30 к. Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО 7/88

Ежемесячный журнал
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР
Основан в 1931 г.